العدد 12

06/2018

نصوص من خارج اللغة

مجلة دورية تصدرها شبكة أطياف الثقافية

Texts Beyond language Journal (TBLJ)

الحب والذئب: أنسي الحاج

الموتى نيام: وديع سعادة

أفق المحدّق إلى السماء الجبل مدفن الأساطير



وأنت أيها الشعر

خالدة سعيد: فيض المعنى ورائدة النقد

نصوص من خارج اللغة

مجلة ثقافية

تصدرها شبكة أطياف الثقافية

رئيس التحرير

أحمد الفلاحي

نائب رئيس التحرير

عبدالفتاح بن حمودة

مدير التحرير

د. فيصل الدودحي

هيئة التحرير

هالة عثمان

أسماء الجلاصي

أمينة الصنهاجي

محمد الصلوي

صدام الزيدي

الاشراف القانوني

معاذ الأهدل

الإخراج الفني

شبكة أطياف

التوزيع و الطباعة

شبكة أطياف

المراسلات

textoutsaid@gmail.com

في العدد

عام على (نصوص من خارج اللغة)

خضنا مغامرة كبيرة بإطلاق أول عدد وكان لزاما علينا الاستمرار والتحدي. عام من الاستمرارية والمواكبة والتغيير لمجلة نصوص، عزمنا منذ العدد الأول على أن تكون هذه المجلة منبرا للنص وفضاءً للمبدع فاحتفينا بشخصيات ثقافية وأدبية بدءًا من صلاح فائق، المقالح، مفتاح العماري، حاتم الصكر، شريف رزق، سليم بركات، اورهان ولي، عبدالله راجع، شيركو بيكه س، أنسي الحاج وفي هذا العدد خالدة سعيد.

كما احتفينا بملفات شعرية مهمّة مثل ملف الشعر التونسي واليمني والعراقي والمصري والمغربي والتركي والكردي والليبي. كان العمل على الملفات مجهدا وشائكا لكننا غامرنا فالاستمرارية والتغيير مطلوبان في سياق الاشتغال على هدف يتعدى حدود الدراسة والتحليل.

لقد بدأت «نصوص من خارج اللغة» فكرة محضًا، ثمّ كان للقائمين عليها شرف المجازفة في تحويل تلك الفكرة إلى واقع ملموس فكان العدد الأول ثم تواصلت الأعداد ومع كل عدد كانت تحْصُل الإضافة النوعية على المستوى الموضوعي والفني. وها قد وصلنا اليوم إلى العدد الثاني عشر، لذلك نحيط قرّاءَنا الكرام أن المجلة ستتحول إلى مجلة فصلية محكمة ابتداءً من العدد 13. وبهذه المناسبة تشكر المجلة كل العاملين فيها وكذلك الشكر لكم أنتم لبنتها ونبع استمرارها.

رئيس التحرير

عن الحرب و "مجلة نصوص"

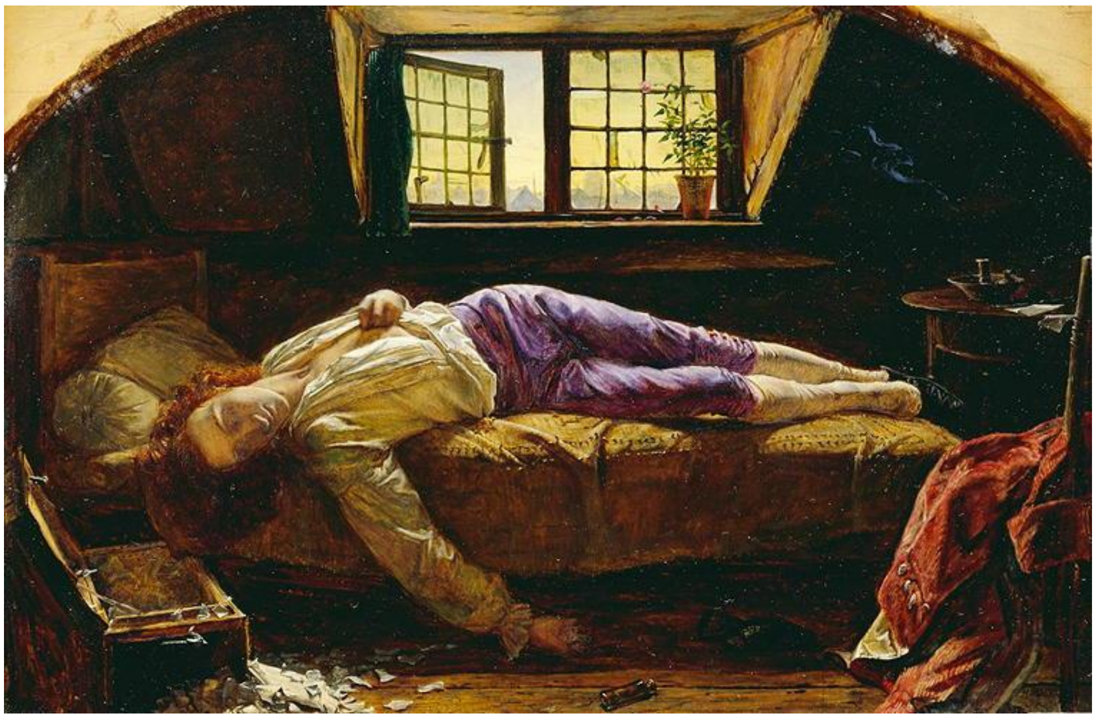
صدام الزيدي



حين صدر العدد الأول، بداية يوليو 2017، لم أكن أعرف شيئاً عن مشروع مجلة «نصوص من خارج اللغة»، لكن الصديق الشاعر أحمد الفلاحي، كان مبادراً، كعادته؛ إذ أرسل إلي على ماسنجر فيس بوك رابط تحميل العدد الأول، ذلك لأنه يعرف اهتمامي ككاتب في الصحافة الثقافية، وقبل ذلك، كانت تعمقت صداقتنا أكثر، حين زرت المغرب، مشاركاً في ملتقى الرباط-بغداد للشعر نهاية 2014. باركت انطلاقة المجلة، وما إن انتهيت من تحميل العدد «بي دي آف»، كنت أكثر حماساً أكتب خبراً عن صدور العدد التدشيني. تطلّب الأمر بعض معلومات طلبتها من الفلاحي. نشرت الخبر في فيس بوك تزامناً مع النشر في مواقع ثقافية الكترونية، أكتب لها. صدر العدد الثاني، عدد أغسطس، وكان لابدّ من أن يوافيني العزيز أحمد، رئيس التحرير، بتفاصيل عن العدد ورابط تحميله الكترونياً. استمرت إشراقة المجلة وفي العدد الثالث، احتفت بالشعر التونسي؛ إذ أنجز الصديق الشاعر والاعلامي عبد الفتاح بن حمودة مهمة إعداد الملف التونسي، وفي اللحظات الأولى لاحتفائنا بالعدد والكتابة عنه، فاجأني صديقي الفلاحي بتكليفي بملف الشعر اليمني، حاولت أن أوضح له إنني أمام حسن ظن كبير من قبله، لا أكثر، غير أنها مغامرة مدهشة، ذلك لأن ملفاً احتفى بـ 57 من كتاب قصيدة النثر اليمنية، سيتطلب وقتاً كافياً وليس ثلاثة أسابيع، إن لم تكن أقل. منذ الانطلاقة الأولى، عدّني كثير أصدقاء وصديقات في فيسبوك واحداً من القائمين على المجلة، ومع كل عدد، تضاعف إيماني بهذا المشروع الذي يسهر لأجل خدمة الإبداع والاحتفاء بالدهشة والشعر، أو: (الحداثة في فضائها التفاعلي، الآن)، في ظروف طوعية بحتة، وفي المقابل، استمر الصديق أحمد الفلاحي يغمرني بروح أخوية، تعززت مع تباشير العدد السادس، حين دلفت إلى فيس بوك ذات أمسية، لأجد قراراً ممهوراً بإمضائه وإمضاء رئيس شبكة أطياف الثقافية، يقضي بتكليفي عضواً في هيئة التحرير، لكن قبلها، كان موقع فضاءات الدهشة (موقع يتبع المجلة) رأى النور حديثاً، وكعادته، الفلاحي يمنحني حساب محرر محتوى في الموقع، وصولاً إلى منحي بطاقة معتمدة في الصحافة الدولية صادرة عن إدارة التحرير. الحرب في اليمن في ذروة اشتعالها، في ظروف تعثر ورداءة

خدمة النت، وفي أحايين كثيرة، تعرضت شبكة النت في الداخل اليمني للحجب، ترافق كل ذلك مع يوميات بائسة مازالت تنهك كل شيء هنا. كنت أخوض مغامرة حقيقية، حين بدأت في لملمة مواد ملف الشعر اليمني وما يتطلبه البحث والقراءة والتواصل مع أصوات شعرية وفي جمع النصوص وفرزها، مستخدماً الموبايل؛ إذ طال الغبار حواسيبنا- اللابتوب خاصتي، ولم أعد أفتحه، أو أعرف في زاوية من زوايا خزانتنا المنزلية، يتوارى. في غضون ذلك، واصلت تعاوني مع مؤسسة تنشط في العمل الإنساني كرئيس لدائرة الإعلام والاتصال، بينما كتبت وأكتب في عديد مواقع الالكترونية اليمنية والعربية، ومن يومٍ إلى آخر، تزداد ضائقة الشعب والقلب، ولابدّ من صمود يذهب بالروح إلى تخوم الضوء، في تفاعليةٍ للكتابة واجتراح إشراقات جديدة، رغم أجواء مشحونة بالكآبة، ملغمة بقبح السياسة، ومأخوذة بمآلات جداً مؤسفة. تأتي هذه المقالة، تماهياً مع مرور عام على مجلة «نصوص من خارج اللغة»، التي أنتمي إليها روحاً وقلباً وثقافة وضوءاً، على أنني في هذه اللحظة، التي كتبت فيها عن ما يشبه مغامرةً وتجربةً من زاوية شخصية بحتة، أشعر بفخر واعتزاز؛ إذ كنت ومازلت، ضمن فريق رائع نذر نفسه لإشاعة ضوء التفاعل في دروب عربية تقسو عليها الحرب، أو تذهب بها إلى الفوضى كثير من إطلالات تنظر إلى الفعل الثقافي من زاوية إخوانية وشللية في تجاعيد لا نهاية لها. بخطىً مشرقة، تمضي مجلة «نصوص من خارج اللغة»، كي تمنحنا وطناً نلوذ إليه، ولابدّ من الاعتراف بأن المجلة وموقع فضاءات الدهشة، طارا بي إلى عوالم من التواصل مع أسماء أدبية، لم يكن ممكناً أن ألتقي بها وأن أتعرف إليها، فيما لو لم تكن ثمة مبادرات عظيمة يقف خلفها مبدع كبير هو أحمد الفلاحي، عبدالفتاح بن حمودة (الغني عن التعريف)، فيصل الدودحي، هالة عثمان، أمينة الصنهاجي، أسماء الجلاصي، محمد الصلوي، معاذ الأهدل. وقبلهم، أسماء لافتة في الأدب والنقد العربيّين (تقف بصمت ومحبة خلف هذا الضوء) ابتداءً بالشاعر والناقد الكبير حاتم الصكر، كل هؤلاء أنا مدين لهم بمحبة ومودة وعرفان، بلا نهاية. عن ملفات الشعر: تونس، اليمن، العراق، تركيا، مصر، المغرب، سوريا، ليبيا، الشعر الكردي. حتماً، فإن «نصوص من خارج اللغة»، تمضي إلى ما هو أكثر وأبعد من ذلك، ذلك لأن الشعر والكلمة النقية والروح المتوثبة سلاماً في محيا العالم لا حدود لها في ما بعد كتابة المستقبل.

موت تشاترون



تعتبر هذه اللوحة من أشهر لوحات الفنان هنري واليس، وفيها يصور حادثة موت الشاعر الشاب تشارتون بعد حوالي مائة عام على وفاته.

للوهلة الأولى تخدعنا اللوحة بألوانها البهيجة الرائعة، ذلك أن موضوعها أبعد ما يكون عن الانطباع الذي تثيره ألوانها، حيث يظهر تشارتون مستلقيا على سريرة وعيناه مغلقتان ووجهه شاحبا، بينما سقطت يده اليمنى على طرف السرير، وإلى جواره زجاجة فارغة.

بالقرب من رأسه يظهر صندوق صغير مفتوح تناثرت منه أوراق. تباين قوي بين الألوان والضوء يلقي ظلالا باهتة على المكان. ومازال موت تشاترون يثير الكثير من الأسئلة والغموض حتى الآن.

هذا الشاب اليافع الذي يعد أحد أقطاب الأدب الرومانسي، والذي ترك موته في سن السابعة عشرة أثرا عميقا على الشعراء الرومانسيين في زمنه. كان يوصف بالفتى المدهش، وأهداه «كيتس» قصيدة من قصائدة وكولريدج كتب قصيدة عن موته، واعتبره اللورد بايرون عبقريا عومل بالإهمال واللامبالاة. شهرة هذا الشاعر الشاب جاءت من تقليده أشعار راهب اسمه توماس راولي عاش قبل قرنين من ذلك الزمان، نشرت له الصحف ثم توقفت بعدما أشيع أنه ينتحل قصائد غيره وينسبها إلى نفسه، شعر باليأس وتدهورت أوضاعه فعانى من الفقر الشديد، وعثر على جثته في أحد أيام أغسطس عام 1770 في غرفته، وقيل إنه مات منتحرا عن طريق تناول مادة الزرنيخ السامة.

اختلف النقاد في سبب انتحاره، قال البعض إنه شعر بالخزي والعار إثر اكتشاف فضيحته، وقال آخرون إن الشاعر الشاب تعرض للنقد الشديد، بينما ذهب نقاد آخرون إلى أن حساسية الشعراء الشديدة وتطرف مشاعرهم هي السبب في انتحار الشاعر الشاب.

كتب توماس تشارتون هذا النص في أيامه الأخيرة :

وداعا يا أكوام الآجرّ القذرة في برستوليا

يا عشاق المال، وعباد الخديعة والختل

لقد ازدريتم الفتى الذي أعطاكم الأغاني القديمة

و أثبتّم المعرفة بالمديح الفارغ

وداعا أيها الحمقى من الرؤساء السكارى

الذين هيأتكم الطبيعة مطية للفساد

وداعا أمي! وكفى أنت روحي المضناة

ولا تدعي أمواج الحيرة والذهول تطغى علي!

رحماك أيتها السماء إن أنا كففت عن العيش هنا

واغفري لي هذه الفعلة الأخيرة من أفعال الشقاء

شخصية العدد



خالدة سعيد

يمكن فعلاً وصف "الذات عينها كآخر" أو كموضوع، بحيث يتوالى عرضها وتشريحها بهذيان وصفيّ جسديّ كما يبدو لعين خارجية، وعلى خلفية نقد اجتماعيّ بل تشريح لمفارقات الحياة الاجتماعيّة؛ وهو ما يوقف العمل بين المنحوتة والبرفورمانس، وكذلك بين الرواية والسيرة. فإذا حضرت خطوط السيرة فلن يكون ذلك حضور الوصف والأمانة والتأريخ، بل حضور البناء وابتكار الروابط وإعادة رسم التسلسل، أي إنتاج الحضور الروائي. فالذات هنا منتهَكَة معروضة في أبعادها الحميمة وخفايا ذاكرتها ومعرّضة لكل التحولات.

خالدة سعيد ناقدة في حب الشعر

عبدالعزيز المقالح

تواصل الناقدة خالدة سعيد في كتابها الجديد «فيض المعنى» ما كانت قد بدأته في كتاب «البحث عن الجذور» (1960) وأكدته في «حركية الإبداع» (1979) بناء مشروع نقدي يسعى إلى التأصيل لنقد لا ينحاز سوى الى الإبداع. وقد وجدتني في نشوة احتفائي بكتابها الجديد أتذكر عبارة كانت سائدة في ستينات القرن الماضي تقول إن النقد الأدبي إبداع وان النقد الجديد بهذه الصفة ما هو إلاّ إعادة خلق



لما ينتجه المبدعون، لا سيما في حقل الشعر. وإن النقد في مستواه الرفيع تلاقح بين موهبتين: موهبة المبدع وموهبة الناقد، وهذا في رأيي ورأي كثيرين ما يتحقق في الكتابة النقدية الفريدة التي تجلت في الإصدار الأخير للأستاذة «خالدة سعيد» وفي غيره من الكتب التي صدرت لها في هذا المجال، لقد وعت هذا المعنى أو الاتجاه في النقد الأدبي منذ وقت مبكر ومنذ كتابها الأول

«البحث عن الجذور» الذي أثار جدلاً – يومئذ - وكان محل اهتمام في أوساط النقاد، والأكاديميين منهم خاصة.

وتعود علاقتي بخالدة سعيد ناقدة من خلال هذا الكتاب «البحث عن الجذور»، فقد كان رفيقاً لي ولزملائي، مذ كنت في السنة التمهيدي للماجستير «أوائل السبعينات» بوصفه أول كتاب في النقد الأدبي الغربي يقيم علاقة حوار مثمر مع أحدث منجزات النقد العربي الحديث أو الأحدث، فقد أفادت من ذلك المنجز دون التطرق في تنظيراته أو التخلى عن جذور النقد العربي واختلاجاته الأولى عند عبد القاهر الجرجاني وأمثاله من النقاد المتقدمين على عصرهم. ومنذ ذلك الكتاب المؤسس وهي تبحث عن أسلوبها الخاص في التناول الذي لا يُعنى بالشكل، على حساب المضمون، ولا بالمضمون على حساب الشكل وكانت بذلك الكتاب متجاوزة للسائد ومنطلقة إلى مشروع نقدي يقرأ النصوص الشعرية العميقة المستوى التي كان كثير من النقاد المجايلين لها يتهمونها بالغموض ولا يهتمون بإلقاء الضوء النقدي على الظواهر الفنية الجديدة المتمثلة في استخدام الرمز والأسطورة، ولا يشغلون أنفسهم بتأويل النص الشعري أو الإنشداد إلى الحديث عن ظلال معانيه وجمالياته الفنية.

ومن الواضح والثابت أن خالدة سعيد كانت مع الجديد، فقد ولدت معه وخرجت من صفوفه الأولى، وعايشت ميلاد مجلة «شعر»، لكنها رفضت بموضوعية وصدق أن تشارك من قريب أو بعيد في إثارة الغبار بين المتخاصمين

المختلفين حول كتابة الشعر عموداً أو تفعيلة أو نثراً، إذ كانت ولا تزال تبحث عن جوهر هذا الفن في عناصره الأساسية، بعيداً من هذا الشكل أو ذاك، وكتاباتها النقدية، وإن تمحورت حول الجديد والأجد، تشكل بعداً كاشفاً لما يزخر به النص الشعري من أنساق مغايرة ورؤى جمالية تبعث الدهشة في نفس القارئ وتجعله مدلّهاً بهذا الفن القولي الذي يرسم العواطف ويتماهى مع الأشياء ويحرر الذائقة من أسر المألوف، ويسعى إلى تحصين الروح في مواجهة القبح والفراغ. ظهر هذا بوضوح في كتابها «حركية الإبداع» وتأكد أكثر في كتابها الجديد «فيض المعنى» الذي قال عنه أحد أساتذة النقد الأدبي الحديث في إحدى الجامعات المرموقة إنه أعاده إلى حب الشعر والانغمار في تأويلاته.

تلقي الناقدة الكبيرة في هذا الكتاب أضواء على تجارب عدد من الشعراء العرب في لبنان وسورية ومصر والأردن واليمن، ويتسم تناولها لهذه التجارب بقدر كبير من الموضوعية والمحبة، تجعل أكثر الناس عزوفاً عن الشعر وتذوقه لا يترددون عن الاعتراف بما للشعر، بلغته وصوره ورموزه ومحمولاته وشحناته الدرامية، من قيمة في الحياة. وهنا تكمن أهمية الناقد واقتداره على احتواء الفن الشعري والبحث فيه عن فيوض المعنى وما يكشف عن حيويته وشفافيته، وكيف تتحول نصوصه البديعة إلى لوحات مضيئة بألوانها وخطوطها. وهذه إشارة إلى بعض ما أنجزته خالدة سعيد في هذا الكتاب وما أضافته إلى النصوص المقروءة من فيض جماليات نقدها الذي يعيد إلى النص الشعري اعتباره وإلى النقد دوره، ويعيد القارئ إليهما معاً بعد أن كاد يهجر الشعر إلى غير رجعة.

تجليات مضيئة

منذ عقود، ومع اتساع دائرة التأثر بمناهج النقد الأدبي الأحدث تمدد النقد التنظيري وصار هو سيد الساحة، بينما تراجع النقد التطبيقي إلى الهامش. وهذا ما جعل الشعراء لا يكفّون عن الشكوى وعن الحديث صباح مساء عن غياب النقد وما تركه هذا الغياب من تخلف الإبداع وخفوت صوت التعبير الأدبي والشعري خاصة لما يمثله من بكارة الرؤية الفنية للواقع بكل تجلياته المضيء منها والقائم، ولما يمثله الإبداع في حياة الشعوب بوصفه الوجه الحضاري الأقدر على نقل الإيقاع الأصدق والأعمق للتغيرات الإيجابية والسلبية على حد سواء. وهذا ما يجعلنا نُكبِر ونقدر للأستاذة خالدة سعيد مشروعها النقدي القائم على التطبيق وإبراز المواهب التي تجاهلها أو انشغل عنها نقاد التنظير.

وفي مقدمة كتابها الجديد «فيض المعنى»، إشارة جديرة بالتأمل والإنصات: «تنام القصيدة أو النص الإبداعي أو النص الإيحائي ولا تتجدد أو تنفتح ما لم تجد قارئاً حقيقياً، وتظل بانتظار قارئها أي فاتحها ومجدد مائها ومُحيي دلالتها». ولا أشك في أنها كانت في نقدها التطبيقي هي ذلك القارئ الذي يوقظ النص النائم ويعيد إليه تفتحه ونضارته. والدراسة الأولى في «فيض المعنى» كانت عن الإنجاز الشعري للشاعر أنسي الحاج الذي افتقده الشعر منذ أيام. وأجزم بأن الدراسة كانت بديعة ومنصفة فضلاً عن كونها



تحيّة على درجة عالية من التقدير والإعجاب بشاعر كبير كان يحتضر دون أن يقول لأحد إنه يحتضر، وسبق لها أن تناولت تجربة هذا الشاعر الكبير في كتابها «حركية الإبداع» بإعجاب مماثل، وبمقدار من التفصيل، فهي تكنّ لشعره تقديراً عظيماً.

ولا أشك في أن أنسي الحاج قد قرأ الدراسة الأخيرة باهتمام وحب، فقد لامست كثيراً من الزوايا والمنطلقات التي لم تُستكمل في كتاب «حركية الإبداع»، ومما جاء في الدراسة المشار إليها قول الناقدة: «جاء أنسي الحاج مباغتاً، ولا سيما في أعماله الأولى، «لن» و «الرأس المقطوع» و«ماضي الأيام الآتية». جاء لا يبحث عن التجديد من داخل الموروث الشعري وأركانه الجمالية؛ لا يبحث عن الانتماء ولا يرتاح إلى التطوير؛ بل يسعى إلى خلع الذاكرة وكتم الحنين؛ يخرج إلى التمرد واليتم؛ يطوي المراجع مرتحلاً في اتجاه صوت طالع من البّري والمقموع. وهذا مشروع مزعزع خَطِر سيبقى واقفاً على الحد، لأن الحنين والحنان، واللذين بقيا راسخين في الموروثين العربي والغربي، لا يظهران في أعمال أنسي الحاج الأولى إلاّ مكتومين وحتى مخنوقين، ينفجران بين الحين والحين في شكل مفاجئ وسط سياق غرائبي عبثي مشفف بالسحر.

كما نجد بالإضافة إلى هاتين الدراستين دراسات أخرى عن تجارب عدد من الشعراء منهم : عباس بيضون، أمجد ناصر، وعبده وازن، وزليخة أبوريشه، وجودت فخر الدين وعبدالمنعم رمضان وآخرون.

مقتطفات من السيرة الذاتية لخالدة سعيد

خالدة سعيد ناقدة عربية مقيمة في فرنسا زوجة الشاعر أدونيس، وشقيقة الممثلة مها الصالح والشاعرة سنية صالح زوجة الشاعر والكاتب السوري محمد الماغوط .لها العديد من الكتب والمقالات في مجال النقد الأدبي.

مؤلفاتها

- البحث عن الجذور، دار مجلة شعر، بيروت، 1960.
- حركيّة الإبداع، دار الفكر، بيروت، 1982.
- الحركة المسرحية في لبنان 1960-1975، لجنة المسرح العربي، 1998.
- الاستعارة الكبرى في شعرية المسرح، دار الآداب، 2007.
- في البدء كان المثنى، دار الساقي، 2009.
- منير أبو دبس والحركة المسرحية في لبنان، دار نلسن، 2011

كتب مشتركة

- ديوان النهضة مع أدونيس:

1. -عبد الرحمن الكواكبي، دار العلم للملايين،1982.
2. -الشيخ الإمام محمد بن عبد الوهاب، دار العلم للملايين،1983.
3. -الإمام محمد عبده، دار العلم للملايين، 1983.
4. -الشيخ محمد رشيد رضا، دار العلم للملايين، 1983.
5. -الشاعر جميل صدقي الزهاوي،دار العلم للملايين،1983.
6. -الشاعر أحمد شوقي، دار العلم للملايين، 1983.

كتب مترجمة

- مغامرات وأسرار، إدغار ألن بو، مكتبة التحرير،1980.

خالدة سعيد تبحث عن «ثالوث المعنى» وأطيافه

محمد مظلوم



بعد كتابها «فيض المعنى»، صدر للناقدة خالدة سعيد كتابان في وقت واحد هما «جرح المعنى» و «أفق المعنى» (دار الساقي). وهذا التوكيد اللفظي في عناوين الكتب، يؤكد في جوهره استراتيجية البحث عن أطياف متعددة للمعنى لدى الناقدة التي راقبت حركة الحداثة الشعرية عن كثب خلال خمسينات وستينات القرن العشرين، وساهمت فيها نقدياً. الكتاب الأوّل مجموعة قراءات متعددة لنص واحد، مع أن وصفه بال «واحد» لا يبدو وصفاً جازماً. فالنصّ هو «مفرد بصيغة الجمع» وهو من نصوص أدونيس التي أعاد صياغتها عبر مراحل مختلفة من تجربته منذ أول نشر له في العام 1973. وأدونيس نفسه هو علي أحمد سعيد: بمعنى أن ثمة أثنين في واحد في هذا الجانب بالنسبة إلى خالدة المرأة والناقدة: «الشاعر والرجل». ورغم أن الفصل الحقيقي يبدو ضرباً من المحال، تنجح الناقدة في تحقيق قدر من ذلك الفصل نسبياً، وليس مطلقاً بالتأكيد، وهي التي جربت من قبل الانفصال عن التوقيع باسمها، نحو اسم مستعار. فتقرأ الشاعر بقصيدته وتستنج سيرته، ولا تُسقط عليها تجربة الرجل الشخصية لتخبر عن حياته، فذلك أمرٌ لا يتعلق بما تسعى إليه خالدة في اختبار قدرة القراءة على التأويل، وهكذا تقرأ

النصّ بوصفه نوعاً من السيرة الشاملة للتاريخ والذات، ولتحولات الذهن وتجليات الجسد، بينما تنحِّي فكرة التناص عن هذا النص رغم اعترافها بأنه يتضمنه، مكتفية بالتلميح أنه ينطوي على «تضمينات تؤرخ لمقاتل الجماعات الثائرة». وواقع الحال أن أهم المصادر التي تتناص معها قصيدة أدونيس مفقودة بالفعل، ولم يبق منها سوى «رقاع سرية» و «دفتر أخبار» فكتاب «الحاسة السادسة» الذي يرد ذكره في نص أدونيس، ولم تتوقف خالدة سعيد عنده، أحرق مع مؤلفه «ابن أبي العزاقر الشلمغاني» وتلميذه الناقد «أبن أبي عون» صاحب كتاب التشبيهات، سنة 322 هجرية، وكثرت حول أفكاره التشنيعات أكثر من الحقائق، فطروحاته كانت ذات نزعة صوفية حلولية: «اللاهوت بالناسوت»



والواحد الذي يتعدّد في الجماعة، في حلول يفضي عبر تناسخ متعدد التجليات إلى تحويل الفرد إلى سلالة متعدَّدة ترتبط بالمطلق الكلّي، وهو من أوائل من أسسوا لثالوث «الاسم والباب والمعنى» فيما يعيد أدونيس شحن تلك الوقائع المحذوفة من التاريخ بكثافة تخيلية لإعادة كتابة سيرة القتلى وترميم نصوصهم المفقودة.

وفي ربطها للشخصيّ بالتاريخي والكوني تدرس في الفصل الأول المسافة الحرجة والمعقَّدة بينَ البداية والنهاية، بين الرحم والتربة، المهد والمدفن للجسد «لم تكن الأرضُ جَسَداً/ كانتْ جرحاً» ولأنّ الحياة «رحلة تيه» فإنها تحيل الكثير من الرموز داخل النص إلى نزعة «أورفية» في شعر أدونيس. ولأنَّ هذه الرحلة عادة ما تكون مصحوبة بمأزق الهوية، تخصص فصلين لدراسة قلق الهوية داخل النص منطلقة من عبارة أدونيس: «مُستقلاً ولي مُعين/ تامَّاً وبي نقصٌ/ منظوماً وكُلِّي انتثارٌ» لتصل إلى جرح آخر، جرح في الهوية، والرغبة المستمرَّة بالانشقاق عن الجماعة للوصول إلى الفرد .

وعبر فحص ثنائية المجاز والحقيقة، والمسافة بين الصورة والمعنى تؤكّد أن المجاز الذي يسلكه أدونيس ليس نفقاً لمراوغة الحقيقة،



إنما هو رحلة تحاول الوصول إلى تلك الحقيقة التي تسكن العتمة. فالصورة هي الوجه الخفي للمعنى، أو لذلك الجرح غير المرئي للمعنى. ولعل هذا ما دفع أدونيس إلى ملاحقة المعنى عبر «مرايا متعددة» ومسرحة العالم والتاريخ عبر الاستعارة والتأويل ليصبح معهما المعنى طيفياً، ودخاناً متصلاً بين حرائق الماضي والراهن.

وفي توثيق ذي دلالة ترفق خالدة سعيد في ملاحق كتابها تقديمها لديواني أدونيس «أغاني مهيار الدمشقي» و«كتاب التحولات والهجرة في أقاليم الليل والنهار».

في كتابها الثاني «أفق المعنى»، ترصد صاحبة «حركية الإبداع» مشكلات الحداثة الشعرية العربية ونماذجها من خلال «عقدة كلكامش» المجسَّدة في تلك الرغبة في مضاهاة البطل الأسطوري، بهويته الخارقة ذات الأطياف المتعددة فهو الرائي العارف، الذي يجتمع في هويته الآلهة والبشر، وهو المسافر التائه والعائد، الباني، والمستبد. لكنّ خلاصة تلك العُقدة في: «ثلثاه إله وثلثه الباقي إنسان» مما يعني تمزقاً في الهوية وازدواجاً في الشخصية ومحنة المصير. ولأنَّ الحداثة في جوهرها صراع بين هذه «الأثلاث» وفي محاولة للخروج من مأزق البطل، تشير الناقدة إلى نماذج اتخذت من الإنسان الأرضي محوراً لها، وانحازت إلى «الثلث الثالث» في شخصية غلغامش، كشخصيات «مهيار» لدى أدونيس، و«سرحان» لدى محمود درويش، و«الأخضر بن يوسف» لدى سعدي يوسف، لتصل إلى أوضح صورها اليومية مع شخصية البطل المتسكع في تجربة الماغوط، كما تربط الفكرة كذلك بالمسارات الجديدة في الرواية العربية من خلال نماذج مختلفة .

بيد أنها تتوقَّف ملياً عند تجربة جبران خليل جبران في «خلق لغة جديدة داخل اللغة القديمة» عبر ما تسميه النص المزدوج القائم على تعاضد ثنائية الظاهر والمحجوب الذي يجعل من الرمز إشارة إلى الخفي، بتلازم جمالي يحيل ذلك الجوهر الخفي إلى محسوس ومرئي. وهو ما يعبر عنه بوضوح في عبارة من «يسوع ابن الإنسان»: «البذرةُ المخفيَّةُ في قلب التفاحة شجرةٌ غيرُ منظورة»، وفي المقابل تناقش تجربة الرصافي بوصفها تجسد مشكلة ازدواج من نوع آخر بين ذهنية متجددة وشعرية مستعيدة. ومع امتلاكه ذهنية التغيير والتحرر، والتجربة النهضوية الصادقة، إذ كان أميناً لما يراه ويعيشه، إلا أن أداءه التعبيري في الشعر ظلَّ رهيناً لبلاغات قديمة وشكل مستعاد.

وفي مقالات متفرّقة تقارب تجارب لعدد من رموز حركة الحداثة العربية: فيوسف الخال الذي تستعير تعبير أدونيس في وصف تجربته بوصفها «فاتحة التجربة المسيحية في الشعر العربي»، يختفي خلف قناع إبراهيم كبطل فادي في «البئر المهجورة»، مما يشير إلى إنها صورة ظلية مُضمرة للخال نفسه، وتمثيل للحس الفجائعي للإنسان في عموم تجربته، فهو «البئر المهجورة» التي يمرّ بها البشر ولا يشربون منها إنما «ترمي بها حجر». أما نازك الملائكة فبقيت رهينة العالم الرومنطيقي الذي اختارت عزلتها داخله، ورغم تجديدها العروضي وفي عدد من الموضوعات، وهو «عالم يمضي إلى الوراء بينما نحن في قطار يعبر بنا الأزمنة ويترك الأشياء خلفه» بينما أمعن خليل حاوي في شعر الرؤيا بصوره الذهنية والتماهي مع الموروثات والمرجعيات التوراتية، ليشيد عالماً مأساوياً مكثفاً، انتهى إلى خاتمة متوافقة مع هذا العالم المأساوي بعد انتحاره، فيما يبدو الماغوط «صوتاً وحيداً منهزماً متمسكاً بعزلته وهزيمته.»

وتلامس عبر مقالات موجزة تجارب لميعة عباس عمارة، وفؤاد رفقة وعبد الله البردوني والشابي، وسواهم ثم تتوقف عند «طلائع التجديد في مصر» وتحديداً جماعتي «الديوان» و «أبولو». بوصف تلك الحقبة ممهِّدة لظهور حركة الشعر الحديث، قبل أن تخص كلاً من محمود درويش والسياب بدراستين مطوَّلتين نسبياً. فمحمود درويش الذي تصفه بكاتب الملحمة الكُبرى للمعنى الفلسطينيّ، ترى أنه انعطف نسبياً عن شعر «الالتزام» بعد تجربة بيروت، والاجتياح الإسرائيلي، حيث ظهر في شعره ميل لنبرة أكثر أسى وشفافية وتأمل، ممثلةً لذلك الانعطاف ابتداء من قصيدة «مأساة النرجس ملهاة الفضَّة»، ورغم أنّ شعره بقي في هويته الكلية شعر إضاءة وتوصيل، لا شعر حيرة... شعره ينحاز إلى الجمال المطلق: فلسطين، بشحنة رومنطيقية وغنائية عالية، وتركز على استلهامه لمراثي أرميا، ففكرة التهجير القسري وحلم العودة إلى الأرض هي من صميم سفر مراثي أرميا. لكنها تنوه إلى أن الافتراق عن نصوص التوراة التي تحفل بحضور طاغ للخطيئة والخطاة وتضج بأناشيد الندم والتفجع، يكمن في كون الشعر الفلسطيني يقارب مأساة الفلسطينيين الذين هم، بالعموم، ضحايا بلا خطيئة.

وإذ ترصد خصوصية الإيقاع في شعر درويش فهي تفعل ذلك بمعزل عن أية ظاهرة وزنية عروضية، وإنما تخضعه لوتيرة الزمن، وأزمنة الأفعال وتداخل الإرث الملحمي بالواقع الراهن. أمّا السيَّاب الذي تقدِّم سعيد قراءة

متعددة الاتجاهات لفرديته «أنشودة المطر»، فهي تعترف بأن ما تقوم به مشروع قراءة مرشحة على الدوام للتجدد والتطور. فما من قراءة أحادية، لذا كان طبيعياً أن تتسم ببعض المراجعة، المتغايرة حيناً والمتفاعلة وحتّى المتصادمة حيناً آخر، ووزغم احتفائها الظاهر بنص السياب بوصفه نصاً مؤسساً، لكنّ جملة من الإشارات المتصلة بمستوى البناء الموضوعي للقصيدة واستخدام الرموز تحيل القصيدة إلى إرث تقليدي في الشعر العربي، فالاستهلال ليس سوى اقتداء بما درج عليه الشعر العربي من المطلع الغزلي، حتى إنها ترصد ملامح طللية في القصيدة مقرونة «بمشاعر رومنطيقية لم تفارق السياب»، لكنها ترى في مكان آخر أن هذا البناء الموضوعي المتعدد ينطوي على وحدة موضوعية، حتى وهو ينفتح على تيارات الوعي. وفي قراءة أخرى تنطلق من العنوان لترى أن الهوية المائية ذات الدلالة على الخصوبة المرتبطة بالمطر، تتعدّى حدود الخصب الزراعي، نحو خصب أشمل، خاصة عندما يرتبط المطر بوصفه عنصراً طبيعياً مع «الأنشودة» بوصفها تعبيراً إنسانياً، فتتداخل الحدود بن العناصر والمشاعر: بين الطبيعة والإنسان. وعلى هذا النحو تتقصى حركة الضمائر وطبيعة الأصوات داخل القصيدة، لتصل إلى كثافة المشاعر مشدِّدة على حضور الخوف وأطيافه المتعددة، حيث يتحول التغزل بالمرأة إلى خوف من القمر! على غير ما درج عليه الشعر العربي بتشبيه وجه المرأة الجميلة بالقمر، بينما تعزو التكرار في القصيدة، خاصة مع «مطر مطر» إلى نوع من التعزيم، ولعله تعويذة مضادة للخوف. ثم تدرس تكوين الصورة الشعرية في «أنشودة المطر» من خلال مشهدية متسعة تجزئها إلى لوحات منفصلة تقوم على عناصر البلاغة من مجاز وتشبيه واستعارة.

وهكذا تلخص طبيعية هذه القراءات المتعددة لقصيدة واحدة، فكرة أن خالد سعيدة مشغولة بمنهج البحث عن تجليات طيفية للمعنى الواحد.

عن الحياة اللندنية

خالدة سعيد رائدة المختبر النقدي الحديث

سلمان زين الدين

حين ترقى القراءة النقدية للنص الإبداعي إلى مستوى طرح الأسئلة ومساءلة النص وفتح نوافذه والسفر فيه واكتناه أسراره تتحوّل إلى فعل إبداعي يعيد إنتاج النص ويكتبه من جديد، وكأن كل قراءة للنص كتابة جديدة له، فهو ابن قارئه بمقدار ما هو ابن كاتبه. على أن النص سواء في حالة الكتابة أو القراءة يبقى عاجزاً عن قولبة المعنى واستيعابه والقبض عليه، والمعنى يفيض دائماً عن قدرة النص المكتوب على استيعابه كما يفيض عن قدرة النص النقدي الذي يقوم بالقراءة.



"فيض المعنى" (دار الساقي) هو الكتاب الجديد للناقدة خالدة سعيد، به تواصل مسيرة نقدية باشرتها منذ نيّف وستة عقود، طرحت خلالها الكثير من الأسئلة، وفتحت الكثير من النوافذ، وخاضت، بجرأة وعمق، الكثير من التجارب النقدية لتخلص في نهاية المطاف إلى أن المعنى يفيض عن القوالب ويستحيل القبض عليه، «فهو في أفق اللانهائي»، وفق تعبيرها (ص18)، بينما أدوات القبض عليه تنتمي إلى النهائي، المحدود، فأنّى للنهائي أن يقبض على اللانهائي؟في «فيض المعنى» تقدم خالدة سعيد جهداً نظريّاً تأسيسيّاً فريداً في عملية القراءة وأنواعها، وما يحف بها من مصطلحات، وما يكتنفها من آليات، وما تقع عليه من نصوص. وهو جهد تستغرقه مقدمة الكتاب التي جاءت بعنوان معبّر «بيان القراءة الناقصة»، وشكّلت مانيفستو في موضوعها، وتمحورت حول مجموعة من الكلمات المفاتيح، من قبيل: القراءة، الكتابة، النص، النقد، القارئ، الكاتب، الشعر، المعنى، التأويل، الخصوصية... وتقدم جهداً تطبيقيّاً لعملية القراءة، فتروح تقرأ في مختارات شعرية لشعراء عرب. وهي، على إلمامها بكثير من الممارسات والمناهج النقدية، تترك لحدسها وحساسيتها وخصوصية رؤيتها أن تقودها في عملية القراءة، فتغدو نتيجة طبيعية للتفاعل بين النص وذات القارئة، ويترتب عليها نص جديد ينتمي إليها بقدر ما ينتمي إلى كاتبه وربما أكثر. بهذا المعنى، يغدو القارئ مكمّلاً للشاعر، وتصبح القراءة كتابة جديدة للنص.

إذا كانت الذات القارئة، المغتنية بالممارسات والنظريات والمناهج النقدية، لا تسمح لهذه الأخيرة بأن تكبّل حركتها القرائية، فإن هذه تأتي إلى القراءة مسكونة بتجربة نقدية رصينة وثقافة واسعة ورؤية خاصة وحساسية مرهفة وزوايا نظر متعددة، فتنعكس هذه العدة في قراءاتها، وتتمخض عن نص نقدي غني بالإحالات الثقافية والمقتبسات والتجارب والتأملات. تعبر عن ذلك بقولها: «أقرأ، أكتب نص قراءتي، أستدعي نصوصاً وتجارب وأستحضر تأملات، أزمنة وأمكنة، أفعالاً وصوراً أعيد ترتيبها، أستجوبها، أحللها، أصحّحها، أفرغها، أملأها، أمحوها أو أجدّدها». (ص39). هكذا، القراءة في منهجية خالدة سعيد هي مختبر تمارس فيه مهارات: القراءة، الكتابة، الاستدعاء، التأمل، الترتيب،الاستجواب، التحليل، التصحيح، التفريغ، الملء، المحو والتجديد... لذلك، يدخل النص المقروء في مختبرها ليخرج منه نصّاً جديداً.



في مقدمتها الغنية بالأفكار والأسئلة والإحالات، تتحلّل خالدة سعيد من التنظير الأكاديمي الجاف والصرامة المنهجية القاسية، وتطلق لعقلها وقلبها العنان، وتترجح بين الموضوعي والذاتي، فتعرّج بين مقطع موضوعي وآخر على تجربتها الخاصة. وإذا كانت في الذاتي تتكئ على التجربة والانطباع والحدس، فهي في الموضوعي تتكئ على مخزونها الثقافي الثر. هي جدلية الذات والموضوع، القارئ والنص، الناقد والشاعر، الحكم والانطباع، تتمظهر في المقدمة في حركية واضحة.

يبرز الموضوعي في المقدمة في ممارسة آليات التفكير والتنظير والتحليل، ويتمظهر في فكرة أو تعريف أو حقيقة نقدية أو حكم. ويبرز الذاتي في ممارسة آليات التقويم والتعبير والإحساس، ويتمظهر في رأي أو تجربة أو انطباع أو تعريف خاص... وعن هذا الترجح الجدلي بين الموضوعي والذاتي يتمخّض نص نقدي هو أقرب إلى «قصيدة نقدية» حمّالة أوجه، متعدّدة القراءات. ومع هذا، لا يدعي القبض على المعنى النقدي، كما لا تدعي القراءات التطبيقية اللاحقة له القبض على الحقيقة الشعرية، المركّبة، والمتعدّدة. وخالدة سعيد، على عمق ثقافتها وغنى تجربتها، تجنح نحو التواضع، تتجنب الادعاء، وتدرك نقصان القراءة، وتعبّر عن ذلك في غير موضع من الكتاب.

ورغم كفاءة أدواتها النقدية، تؤثر عدم الالتزام بمنهج معيّن في القراءة والاحتكام إلى خصوصية رؤيتها، وتروح تبحث عن الخصوصية في النص المقروء انطلاقاً من النص نفسه دون أن تسقط عليه نظريات ومناهج وتقسره على الخضوع لها. وهنا، نتساءل: ألا يندرج البحث عن الخصوصية والانطلاق من النص في عملية منهجية معيّنة ويفضي إلى نتائج قد تكون محدّدة مسبقاً في بعض مواصفاتها فتنطلق القارئة / الناقدة من فكرة أن النص مختلف وتروح تتقرّى مظاهر الاختلاف فيه؟ وهل الاختلاف عن السائد هو بحد ذاته قيمة شعرية / فنية / إبداعية؟ ألا يمكن أن يكون الاختلاف تراجعاً بدل أن يكون تجاوزاً؟

إلى هذه التساؤلات وغيرها، ثمة في المقدمة لمعات تعريفية تعكس خصوصية الرؤية القارئة وتتمرد على التعريفات الكلاسيكية؛ تقول سعيد: «أن نقرأ يعني أن نخترق» (ص11). «القراءة عملية فتح لنوافذ النص أو منافذه» (ص 12). «القصيدة هي ما سيكون وما سيبقى منتظراً» (ص22). «قصيدة بلا قراءة هي قصيدة نائمة» (ص 33). «خصوصية النص تقوم في ما لا يقوله إلا النص ذاته» (ص 25). «النص، كل نص رفيع مبدع، هو مجموع قراءاته لا بعضها» (ص 32). «النص مرسلة، مثل نهر هيراقليطس لا يتوقف عن التجدد وعن تجديد القرّاء» (ص 32).

بهذه الروحية تقرأ خالدة سعيد في نصوص أنسي الحاج، عباس بيضون، زليخة أبو ريشة، أمجد ناصر، عبدالعزيز المقالح، وديع سعادة، عبدالمنعم رمضان، عبده وازن، حسب الشيخ جعفر، محمد بنيس، جودت فخر الدين وسنية صالح. وإذا كانت في المقدمة النظرية مارست تقنيات عدة سبقت الإشارة إليها، فإنها في المقاربة التطبيقية للنصوص تعتمد منهجاً مغايراً هو التعدد المنهجي والانطلاق من النص والسفر في أدغاله بحثاً عن صيد ثمين. أمّا ما هي معايير اختيار هذه النصوص دون سواها فتجيب عن ذلك بقولها: «النصوص دعتني بقدر ما اخترتها» دون أن توضح كيف تمّت الدعوة والاختيار؟

في إطار البحث عن الخصوصية لدى أنسي الحاج، على سبيل المثل، تقع عليها الناقدة في «العنف التصويري والتقشف النغمي والاقتصاد التعبيري»، وفي بناء النصوص على التضاد والتعارض والانكسار والمفاجأة والمبادلة والبلبلة اللغوية والانعطاف، ما يشكّل خروجاً على رسالة الشعر التاريخية وتمرّداً على المؤسسة التعبيرية الجمالية، فنص الحاج بلا أب، هو أبو نفسه. ولكن إذا كان هاجس النص الإبداعي، كما تشي المقدمة، هو القبض على ما أمكن من المعنى، أليست تقنيات بناء النصوص عند أنسي الحاج تنسف هذا الهاجس حتى وإن حققت خصوصيتها واختلافها؟

وفي البحث عن الخصوصية لدى عباس بيضون تتقرّى ذلك من خلال قصائد مختارة من مجموعاته المختلفة كمن يتبع سلكاً خفيّاً ينتظم هذه المجموعات لتخلص إلى أنه «تدريجاً قوّض عباس بيضون نظام المرجعية، وفجّر الموضوع. فارق الصورة الأليفة وبالتالي فارق بالضرورة إيقاع جمالياتها» (ص97)، «فارق الرواسخ ودخل في المنتهك وفي الخطر» (ص98).

وهكذا، تكون لكل شاعر خصوصيته، ولكل نص قراءته. وتكون خالدة سعيد قدّمت قيمة الخصوصية والاختلاف على ما عداها، ولعل هذا ما يفسر اختيارها النصوص المقروءة. وهي، ببحثها عن الخصوصيات تقدم معرفة بالنصوص وأصحابها، وتدرك تعدد الحقيقة الشعرية وعجز القراءة عن الإحاطة بالنص المقروء. أليس النص هو «مجموع قراءاته لا بعضها»، على حد التفاتتها الدقيقة؟

«فيض المعنى» كتاب يفيض معرفة، ويستحق أكثر من قراءة تأويلية.

خالدة سعيد في استذكار صورة المرأة العربية

فاطمة المحسن

خالدة سعيد التي رافقت موجة الحداثة الشعرية اللبنانية ناقدة ومترجمة، كانت من بين أصوات الكتابة العربية النادرة، وبسبب زهدها وانقطاعها عن نجومية المثقفين وحبهم الظهور، كانت أقرب إلى إمثولة في الدرس الأدبي العربي.



تعدت اهتمامات سعيد دائرة الذين رافقوها في درب الكتابة، بمن فيهم أدونيس، فقد كتبت في المسرح والرواية والفكر والفن التشكيلي، وكانت في ميدان النقد النسوي العربي من بين أبرز المجتهدات اللواتي سعين إلى تعين المفاهيم وتقعيدها. وفي كل ما قدمت، رجّحت النوع على الكم، فلم تصدر الكثير من الكتب، ولكنها مثلّت الحضور الأنثوي في الثقافة العربية دون المبادلات الرمزية لهذا الحضور الإشكالي إلى يومنا.

تلوح خالدة سعيد اليوم قيمة في حد ذاتها، وبعد تلك المسيرة التي تؤرخ زمنا خصبا في الثقافة العربية، قرأت خلالها عدداً من التجارب الشعرية الحديثة، وعلى نحو فيه اختلاف عن الصيغ المدرسية والمصطلحات والمفاهيم المشاعة. ولم تغادر ساحة النقد الشعري إلى اليوم، ولكنها راوحت بين حدي الغياب والحضور دون أن تفقد قراءها ولا قدرتها على خلق مساحة من المعرفة تخص إبداعها المتميز.

تنشر خالدة سعيد كتابا جديدا عنوانه " البدء كان المثنى" وهو خلاصة كتاباتها في قضايا المرأة، سبق لبعض دراساته أن ظهرت في كتابها " المرأة التحرر الإبداع."

هذا الكتاب يلخص آراء صاحبته في قضايا النسوية، حيث تعود في مقدمته إلى بحث الأسباب الأولية لأنواع الهيمنة الذكورية في الأساطير والقصص الديني.

تتبع المؤلفة ما تسميه " إرهاب المذكّر الذي يستبد بالمؤنث، الإرهاب الذي يتعدى امرأة معينة إلى الجنس بتمامه" حيث أن مصادره " يغذيها نهر الغريزة الجوفي عابر التاريخ ومخترق الحضارات والأديان". فهناك كما ترى بون بين المنبع المبدئي للأديان، أي النصوص الأساسية، والإرث التاريخي الثقافي الاجتماعي السايكولوجي الذي يحضر في المرويات ويحمل على الأصول. وتعود إلى النص المحّرف في اللاهوت المسيحي عن إغواء حواء آدم الذي افتدى المسيح خطيئته. فآدم حسب النصوص الأولى مبتدأ البشرية جمعاء، لا مبتدأ الذكور وحدهم، ولكن المسيح وفق صياغة الأناجيل التي أتت بعد المسيح، يعتبر النساء بنات حواء ووارثات خطيئتها الأبدية، وهي قراءة لا تتناسب ونظرة المسيح السامري من النساء وبينهن مريم

المجدلية. وتقرأ الكاتبة مؤلف أحد علماء اللاهوت المسيحي الذي أخرج النساء من حكاية افتداء المسيح للبشرية باعتبار حواء مصدر الخطيئة التي ينبغي أن تبقى ملازمة لها.

كما تورد في هامشها حوار بنت الشاطئ مع عباس محمود العقاد في الأهرام بعد صدور كتابه " المرأة في الإسلام" 1960، ويحاول فيه استنطاق الإسلام بالاعتقادات التي يحملها هو بما فيها النظرة العصابية والمتخلفة إزاء المرأة. بنت الشاطئ تورد النص القرآني الذي يثبت عكس ما يحاول العقاد أن يقوله عن المرأة باعتبار جسدها مركز الرجس والخطيئة، وتورد الآية التي تثبت العكس:

(فوسوس إليه الشيطان قال يا آدم هل أدلّك على شجرة الخلد وملك لا يبلى(...) فأكلا منها فبدت لهما سوآتهما وطفقا يخصفان عليهما من ورق الجنة وعصى آدم ربه فغوى) ولا ترد الخطيئة في النص المقدس مرتبطة بحواء، بل ترى أن لا وجود لاسم حواء في القرآن. وبحسب القرآن لم تخلق امرأة آدم من ضلعه بل من نفسه. أو أن آدم وامرأته خلقا من نفس واحد.

وتخرج خالدة سعيد باستنتاجات ترى أن كل المظالم التي لحقت بالمرأة والتي تنسب إلى الأديان هي من صنع سدنة تلك الأديان ومفسرو نصوصها، وهي في الأساس نتاج علاقات القوة والهيمنة لا العدالة والمساواة، الهدف الذي تسعى إليه الرسالات السماوية.

ولا تغفل المؤلفة في كتابها هذا النظرة إلى البنى التاريخية للنظام الذكوري حسب تعبير بيار بورديو، هذا النظام الذي يعمد إلى تطبيع النساء للقبول بشروطه، بل دمجهن عبر آلية التبعية للرجال. فهناك كثير من النساء تعيد تمثيل الصيغة الذكورية لجسدها وعقلها، كما ان هناك من تعتقد بأن إقصاء النساء من ساحة الفعاليات الاجتماعية هو الحكم الإلهي، مادامت النساء " أكثر أهل النار" وما دام جسد المرأة ونجاسته مسبب الخطيئة ومبررها.

لم تكن المرأة العربية وحدها التي خاضت غمار النضال من أجل حقوقها، بل كان عدد الرجال الذين دفعوا ثمن نصرتهم النساء لا يقل عن عدد النساء المدافعات عن حقوقهن، كما تقول خالدة سعيد، لهذا تفرد فصلها الأول إلى قاسم أمين المفكر الذي استبق عصره وبقي علامة مضيئة في تاريخ الثقافة العربية. كان أمين يخوض بوضوح ويقين معركة تحرير العقل والإنسان العربي، وبدا له وضع المرأة فاضحا للوضعية الإنسانية وتجسيدا لاختلالها كما تقول المؤلفة.

تراجع سعيد محطات قاسم امين عبر كتابيه " تحرير المرأة" 1899، و" المرأة الجديدة" 1900. وترى ان صوته العقلاني يبدو بين النهضويين الطوباويين الأكثر التزاما بالتجريبي الراهن المعيشي، الأكثر التزاما في بعده الموضوعي التاريخي المحدد. من هنا غُيب صوته العادل الجريء، ولم تأخذ به التيارات الفكرية والأحزاب السياسية، حتى الثورية منها.

وفي باب تعريف نوع كتابة المرأة ترفض سعيد مصطلح الأدب النسائي، فهو تسمية كما تقول، تتضمن حكماً بالهامشية مقابل مركزية مفترضة، وترى في تغليب الهوية الجنسية على العمل الإبداعي تغييباً للإنساني العام والثقافي القومي من جهة وللتجربة الشخصية والوعي بها من جهة ثانية، وللخصوصية الفنية والمستوى الفني من جهة ثالثة. ولكنها تستأنف في موقع آخر مؤكدة على طبيعة الاختلاف في كتابة المرأة، الناتج على الفوارق البايولوجية، إضافة إلى الإرث التاريخي والثقافي الناتج عن النظام السياسي والاجتماعي المبني على الاختلاف

نفسه. وترى ضرورة دراسة الادب النسائي كشكل فني قائم في منظومة جمالية، دون ترجيح مضامينه وقضاياه. وهذا الرأي يدفعنا الى معرفة خيارات خالدة سعيد نفسها لنتاج المبدعات في كتابها هذا، وهل انطلقت من الخطاب النسوي وبالتالي مضامينه وغاياته الاجتماعية أم من ترجيح مستواه الفني؟

وما بين قراءة لأعمال لور مغيزل الناشطة النسوية اللبنانية، إلى التوقف عند كتابات فاطمة مرنيسي وروز غريب ومي غصوب وفدوى طوقان واندريه شديد وأسيمة درويش وسحر خليفة وليانة بدر وسنية صالح ونادیا تويني ومنى السعودي وسواهن، يصبح خيارها تلك الاسماء موقفاً يتعين فيه تصورها عن طبيعة إبداع المرأة فنانة كانت أو كاتبة أو مناضلة من أجل حقوق بنات جنسها. وهي في كل هذا ترى في كل واحدة منهن الجانب المشرق والمتكامل، حتى يكاد ينسى القارئ ما ظنه نقصاً في تلك النتاجات، ولكنه في كل مرة يعود إلى ما تكتبه خالدة سعيد، فهي تبقى حجة ومرجعا.





خالدة سعيد... من (جرح المعنى) إلى مطلق الدلالة

الصحبي العلاني

في كتابه الشهير "الأثر المفتوح" (1962)، اعتبر الإيطالي أمبرتو إيكو (1932-2016) أنّ من أخصّ ما تتميّز به الأعمال الإبداعيّة الحديثة استحالة اختزال دلالاتها في تأويل وحيد، فهي دوماً قابلة لجديد القراءات إلى درجة أنّ كلّ متقبّلٍ يمكن أن يستنبط منها ما يشاء من المعاني بحسب الرؤية التي يصدر عنها في نظرته إلى العالم. ولئن صارت الفكرة الجوهريّة التي تأسّس عليها الكتاب شائعة لدينا مألوفة بين نقّادنا بعد أكثر من نصف قرن على صدوره، فإنّه قد تضمّن بواكير أفكار أخرى طريفة لم تَحْظَ بالعناية اللازمة، في حدود ما أمكننا الاطلاع عليه من دراسات. ومن بين هذه الأفكار فكرة "الأثر المتحرّك" أو "الأثر في حركته"، وهي فكرة ظلّت إلى حدّ كبير من قبيل المسلّمات النظريّة أو الحالات الافتراضيّة القصوى، ولكنّ الناقدة خالدة سعيد أكسبتها بُعدها التطبيقيّ ونبّهتنا إلى عمقها المعرفيّ من خلال العمل الذي صدر لها أخيراً عن دار الساقي ببيروت تحت عنوان "جرح المعنى-قراءة في كتاب "مفرد بصيغة الجمع" لأدونيس".

أدونيس... هويّة مُلتبسة و أثر خصيب!

لم يختلف النقّاد والدارسون والمثقّفون العرب في تقييم أعمال إبداعيّة أو آراء نقديّة أو مواقف فكريّة مقدار اختلافهم في ما يكتبه أدونيس وما يقوله وما يصرّح به. فأدونيس (=الشخص/الأثر) يمثّل -دون أدنى شكّ- موضوع جدل مستمرّ ومادّة خلاف لا ينتهي، بل إنّه يشكّل حالة سجاليّة قصوى لا نكاد نجد لها نظيراً في سياق الثقافة العربيّة الحديثة والمعاصرة. ولعلّ أغرب ما في هذه الحالة أنّ الخلاف بشأنها لا يتجلّى في مستوى تباين ردود أفعال القرّاء، فحسب، ولا ينحصر في دائرة تقبّلهم المتراوحة بين الضيق والاتّساع، فقط؛ بل إنّه خلاف متأصّلٌ تأصّلاً جذرياً في تكوينيّة



الباثّ ذاته، وفي صميم النصوص التي ما فتئ يكتبها والقول الذي لم ينقطع عن إنشائه.

ورغم ما في هذا الحكم الذي ذهبنا إليه من إطلاق وتعميم باعثيْن على الاستغراب، فإنّنا لا نرى أنفسنا في حاجة إلى تمحّل البراهين التي

تقطع بصحّته. وهي براهين أكثر من أن تُحصى وأغزر من أن ننفق في استعراضها جهداً لا طائل من ورائه. ويكفينا في المقام الذي نحن فيه أن نشير إلى أربعة منها لا غير:

أوّلها (وهو الأشهَر دون شكّ): أنّ "أدونيس"، الاسم الذي من المفترض أن يُطابق الهويّة وأن يستغرق الذاتَ وأن يحتويَ الكينونةَ ليس إلاّ "قناعاً" استعاره الشخصُ الثابتُ لدينا تاريخيّاً أنّه ولد باسم "علي أحمد سعيد إسبر" مطلع شهر يناير/كانون ثاني سنة 1930 في قرية قصّابين على أطراف مدينة جبلة السوريّة.

ثانيها: أنّ شخص علي أحمد سعيد إسبر، هذا الذي استأثر لخاصّة نفسه ولمُجمل أثره باسمٍ "جديد/قديم" مستمَدٍّ من أسطورة توزّعت بين التراث الكنعانيّ الفنيقيّ والتراث اليونانيّ قد خالف السُّبُل المسطورة وجافى الرسوم المعلومة. فهو لم يَذُبْ في التراث ولم يَغِبْ فيه رغم أنّه استمدّ هويّته "الجديدة" من التراث ذاته.

ثالثها: أنّ أدونيس/علي أحمد سعيد إسبر، أو، علي أحمد سعيد إسبر/أدونيس قد أوقعانا في ورطة المسافة بين "الوجه" و"القناع"؛ وأنّه/أنّهما أصابانا بالإرباك إلى درجة صار من المستحيل بعدها أن ندرك الفرق بين "الأصل" و"النسخة"، فقد غرس فينا بذرة الشكّ التي وجدنا بعدها أنفسنا، نحن القرّاء، عند تخوم صراعٍ ضارٍ بين "الثابت" و"المتحوّل"... صراعٍ لم تزده "صدمة الحداثة"، و"صدمة النصوص"، نصوص أدونيس، إلّا تأزّماً وضراوة.

رابعها: أنّ أدونيس (هذا الذي ذاع صيته، اسماً وشخصاً ونصّاً، والذي سار به الذِّكْرُ على الألسنة، وتداوله النقّاد، واختلف في شأنه المفكّرون، ووضعه على رأس قائمات التكفير المكفّرون، وهدّد بتصفيته والقضاء عليه الإرهابيّون) لم ينجح لمجرّد استعارته قناعاً من أقنعة الأسطورة ضارباً في القِدم؛ بل إنّ علّة نجاحه تكمن في قدرته المذهلة على خلق أسطورة أخرى جديدة من رحم القديم... أسطورة "مضادّة"... أسطورة "بديلة"... أسطورة "مفتوحة" لا نهاية للدلالة فيها... أسطورة لم يتوقّف أدونيس فيها عن الكتابة وعن "إعادة الكتابة" أو بالأحرى -وهو الأدقّ- عن "مواصلة الكتابة" تأكيداً منه لهويّته الملتبسة، هويّته الخصيبة المخصبة. وذلك ما أدركت كُنهه الناقدة خالدة سعيد عندما ركّزت في كتابها "جرح المعنى" على مجموعة أدونيس الشعريّة "مفرد بصيغة الجمع".

"على قلق كأنّ الريح نَصِّي..."

والحقيقة أنّ اختيار خالدة سعيد مجموعة أدونيس الشعريّة "مفرد بصيغة الجمع" دوناً عن سائر مجاميعه الأكثر شهرة ليس محض هوًى أو مجرّد صدفة، بل إنّه اختيار مقصودٌ حرّكته دواعٍ موضوعيّةٌ من أهمّها أنّ هذا النصّ لم ينفكّ عن التحوّل، فقد "نشره أدونيس [...] للمرّة الأولى في طبعة فنيّة (مع رسوم للفنّانة منى السّعودي) عام 1973، ثمّ نشره عام 1975 في طبعة تمّ استكمالها دون تغيّر كبير في بنية النصّ" (ص.7-8)، وتواصل نشره تباعاً في طبعات حملت إحداها إشارة "صياغة نهائيّة" (طبعة دار الآداب ببيروت سنة 1988).

وورغم ما طرأ على النصّ من تطوّرات، تعترف خالد سعيد ذاتُها بأنّها "ليست بلا دلالة" (ص. 8)، فإنّها قد خيّرت أن "تقتصر على قراءة نسخة 1975 بطبعتها الأخيرة (1988) التي لم يُعَدْ طبعها إلا عام 2014، وهاتان الطبعتان هما الأكمل حتّى الآن (حسب رأيها)" (ص.8). وهي

تعترف في خضمّ ذلك كلّه بأنّ "مفرد بصيغة الجمع" هو "من نصوص أدونيس المتعدّدة الأبعاد، المتواشجة، المبنيّة على التراسل والتّصادي، القابلة للنموّ قراءة أو كتابةً" (ص.8). والذي يعنينا ممّا تقدّم كلّه -ورغم ما يوقعه فينا من إرباكٍ وظنون- أمران على غاية من الدقّة واللّطافة:

أوّلهما: أنّ خالدة سعيد تُقدّم في أولى صفحات كتابها "جرح المعنى" إشكاليّةَ القراءة على إشكاليّةِ الكتابة. وكأنّها بذلك تريد أن تُهوّن على القارئ ظاهرة غير مألوفة انفرد بها أدونيس دوناً عن سائر الشعراء العرب، ونعني بذلك ظاهرة تعمّده تركَ نصوصه مفتوحة على الصياغة وإعادة الصياغة إلى ما لا نهاية. وهي ظاهرةٌ لم ينقطع النقّاد عن تقصّي تجلّياتها وأسبابها وعن محاولة إدراك الغرض منها. ومدارها سؤالٌ محيّرٌ: لماذا يُصرُّ أدونيس على تحوير نصوصه الشعريّة في كلّ حين؟ ولِمَ يحتفظ بحقّ تعديلها، كأن ليس لقارئه الحقّ -هو أيضاً- في "محاسبته عليها" لحظةَ وصولها إليه وتقبّله لها؟ لِمَ هذا الهروب المستمرّ إلى الأمام؟!

ثانيهما، وهو في وجه من وجوهه مناقض للأوّل تمام المناقضة، في الظاهر على الأقلّ، أنّ خالدة سعيد تعترف -رغماً عنها- بأنّ النصّ، نصّ أدونيس الذي لا ينفكّ عن تأكيد تجدّده/حياته عبر الكتابة المتكرّرة التي لا تنتهي، أو تكاد، ليس إلا صورةً من أدونيس/الأسطورة التي يكون فيها الكون/القول استئنافاً على كون/قول قديم لا فرق فيه بين "ماضٍ" و"آتٍ"، بل إنّ الأمر لا يعدو أن يكون سوى عودة مُستأنفة ومقالٍ جديد/قديم، قديم/جديد تماماً مثلما هو الشأن مع الأسطورة التي تتكرّر لكي تؤكّد من خلال تكرّرها معنى الخلود.

وهنا مكمن "الجرح" الذي لا ينفكّ عن النزيف، نزيف القول ونزيف الدلالة، ضمن دورة خطاب كأنّ أدونيس استعار فيها أحد أبيات المتنبّي الشهيرة بعدما حرّفه وأخرجه مخرجاً آخر جديداً يقول لنا فيه: "على قلق كأنّ الريح نصّي/ أقلّبه يميناً أو شمالا"! وظلّت فيه الناقدة خالدة سعيد، هي الأخرى، على قلق من النصّ ذاته رغم أنّها أنفقت فيه سنوات طوالاً من القراءة والمكابدة.

من "التاريخ"... نحو مطلق الدلالة

من التاريخ تنطلق خالدة سعيدة، وعلى علاماته الأكثر ثباتاً (أو هكذا نظنّ؟!) تُعوِّلُ. فهي تستهلّ كتابها بالإشارة إلى الطبعات المختلفة التي ظهرت فيها مجموعة "مفرد بصيغة الجمع" (من سنة 1973 إلى سنة 2014)، وتتوقّف بشكل خاصّ عند أهمّ القصائد التي سبق لأدونيس أن نشرها قبل ذلك، وهي أساساً: "هذا هو اسمي"، و"مقدّمة لتاريخ ملوك الطوائف" و"قبر من أجل نيويورك" (من سنة 1969 إلى سنة 1971). والأهمّ من هذا وذاك أنّها تورد في القسم الأخير من كتابها، تحت عنوان: "ملاحق" نصَّيْن من نصوصها النقديّة قديمَيْن سبق لها أن نَشرت أحدهما سنة 1961 على غلاف مجموعة "أغاني مهيار الدمشقي" في طبعته الأولى (و"لم يُعَدْ نَشْرُهُ بعد ذلك"، مثلما تقول في الصفحة 191 من العمل)؛ وسلف للثاني أن ظهر سنة 1965 على غلاف مجموعة "كتاب التحوّلات والهجرة في أقاليم اللّيل والنهار" (و"لم يظهر بعد ذلك" مرّة أخرى مثلما تشير في الصفحة 195 من الكتاب).

والذي لا شكّ فيه ولا اختلاف حوله أنّ هذه الإشارات التاريخيّة المتعدّدة، سواء منها ما تعلّق

بمسارات تشكّل نصوص أدونيس الشعريّة وتناسلها، أو بانبثاق قراءات خالدة سعيدة النقديّة وأصولها الأولى تكتسي أهميّة بالغة وقيمة لا نظير لها. فهي تساعدنا على إدراك التحوّلات التي ما فتئت تطرأ على النّص في قُطْبَي الإنشاء والتقبّل وتؤكّد لدينا أنّه -على عكس ما نظنّ وما نعتقد- ليس مُعطًى جاهزاً ثابتا نهائيّاً بل هو انفتاح دائمٌ على جرحٍ ليس إلا جرحَ المعنى الذي لا ينفكّ عن نَزْفِ دمائه، دماء الدلالة.

ولهذا السبب بالذات، فإنّ خالدة سعيد سرعان ما طلّقت الرؤية التاريخيّة التي أوهمتنا في أولى صفحات كتابها بأنّها تنطلق منها وتعتمدها، وذلك حين أشارت إلى أنّ القرابة بين نصّ أدونيس "مفرد بصيغة الجمع" ونصوصه الأخرى السابقة ("هذا هو اسمي"، و"مقدّمة لتاريخ ملوك الطوائف" و"قبر من أجل نيويورك") لا تقوم -كسائر القرابات المألوفة- على التواصل، ولا تتأسّس على الامتداد؛ لأنّ "الحاضر" فيها (أو ما نظنّه كذلك) لا يُكرّر الغائب، واللاحق (أو ما يُهيّأ لنا أنّه ذاك) لا يعيد المنقضي! بل إنّنا -مثلما تقول خالدة سعيد- إزاء قرابة من شكل آخر هي "قرابة المقابلة والتضادّ من جهة، والقرابة على مستوى جموح الصور والاختراقات الدلاليّة والحريّات الأسلوبيّة وحضورٍ للتناصّ يتميّز بالعنف، من جهة ثانية" (ص. 9).

وإذا كان هذا هو شأن نصوص أدونيس في أصل تكوينها: إعلاناً عن القطيعة، وانفصالاً صارخاً عن الرّحم، وقطعاً دمويّاً للمشيمة من أجل إثبات الذات ملءَ وجودها، فإنّ أيّة قراءة "موضوعيّة" لهذه النّصوص لا يمكن إلا أن تكون من جنسها، أي قراءة تُعلن عن "الذات"، "ذات القارئ/الناقد" متماهيةً مع النصّ، متفاعلةً معه، منفعلةً به؛ وأيضاً منفصلةً عنه ومتحرّرةً من سحره ومن كينونته الآسرة.

وذلك ما نجحت خالدة سعيد في إدراكه والتنبيه إليه، حين تساءلت في أوّل فصل من فصول كتابها: "هل الولادة بداية الرحلة أم نهايةٌ تَعِدُ بالبداية؟"، واختتمته بجوابٍ عن السؤال مفاده: "دائماً على شفى الجنون"؛ معترفةً بأنّ نصّاً مثل "مفرد بصيغة الجمع" -حتّى وإن قضّى المرء في تقليب دلالاته وفي تشقيقها نصف قرن أو يزيد، مثلما هي الحال، حالها- فإنّه يظلّ من النصوص المُلْغِزَة التي تتأسّس فيها الهويّة على الهاوية، ويتحرّر المجاز من ضيق المعنى ويُحمَل الكون على سبيل الاستعارة التي لا حدود لها... وصولاً إلى مطلق الدلالة... إلى دلالة المطلق.

كتاب خالدة سعيد "جرح المعنى-قراءة في كتاب "مفرد بصيغة الجمع" لأدونيس"، كتابٌ محيّر تزعم صاحبته عبر صفحاته المائتَيْن أنّها تأخذك إلى طمأنينة الجواب، ولكنّها تُلقي بك -من فصل إلى آخر بل من صفحة إلى أخرى- في صميم السؤال: سؤال الأثر المفتوح"، "الأثر المتحرّك"، والنصّ الذي لا يستقرّ له قرار.

ضفة ثالثة

خالدة سعيد
الشاهدة على تحولات الثقافة العربية المعاصرة

عابد اسماعيل

في منزلها الريفي البديع، في قرية قصابين، على الساحل السوري، وبحضور زوجها، الشاعر أدونيس، التقيت الناقدة خالدة سعيد. رأيتها تخرج من الباب المؤدي إلى الردهة الخارجية، وتمشي بخطى وئيدة نحو الشرفة البيضاء للحديقة، وتأخذ مكانها على الكرسي، قرب شجرة الغار الباسقة، التي كنا نجلس حولها. كانت تتكئ على عكّازين طبيين، مشبوكين بيديها من الأعلى. شعرتُ للوهلة الأولى أنني أصافح نسمة بعيدة، آتية من جبل شاهق، لكنها تكاد تتلاشى أمام ناظري من فرط شفافيتها.

كانت الناقدة الكبيرة تعاني وعكة صحّية عابرة، ما جعلها تبدو أكثر هشاشةً وخفوتاً، وتجد صعوبةً في التنقّل على قدميها. تخيلتُ طيفاً يهبط من لوحة لسيزان أو ماتيس، أو ينهض من قصيدة انتهى أدونيس للتو من كتابتها، ليتحوّل، بقوة التحديق، استعارة بيضاء، تعبر كسراب فضاء المنزل، الذي يشبه قصيدة باروكية في رشاقة عمارته، ورحابة فضائه الداخلي، وتنوّع شرفاته، وجمال حديقته، التي تضمّ أشجارَ صنوبرٍ وجوز ورمّان وتين وزيتون وعنب وكرز وإجاص وتفّاح، وطيفاً واسعاً من الزهور البرية والمنزلية، بألوانها الصفر والزرق والحمر والبيض. فردوسٌ أرضي يخاطب الحواس، ربما أراده أدونيس أن يمثل المعادل الموضوعي للميتافيزيقيا المتعالية في شعره. هذه البرية، التي تحاصر المنزل من كل جهاته، كان يقابلها متحف فني صغير، يمتدّ عبر الغرف والردهات، غني بالصّور واللوحات والأيقونات والتماثيل الصغيرة. لوحات فنية أتى بها أدونيس من أنحاء العالم، وبعضها رسمه بريشته. ولم يكن هذا التوازن بين حديقة الخارج ومتحف الداخل سوى ترجمة حسّية لنزوع أدونيس إلى خلق نوع من «الهارمونيا» بين الرّوح والجسد، أو بين المعنى والمبنى، وابتكار القصيدة المتوازنة التي تنهض على دعامتين كلاسيكيتين: الطبيعة والمخيلة.



في البدء، تبادلت مع الناقدة المبدعة كلمات قليلة عن صحّتها. ثم سرعان ما انتقل الحديث إلى كتابها الموسوعي، حول الحركة المسرحية في لبنان، الذي أمضت أعواماً خمسة في إعداده وتأليفه، وهو يعتبر الآن من المراجع النقدية المهمة، التي تؤرّخ لحقبة مفصلية في تاريخ

المسرح اللبناني الحديث. سألتها عن علاقتها بدمشق، وذكرياتها الغابرة فيها، وقالت إنها لا تعرف هذه المدينة جيداً الآن، ورغم أنها أمضت فيها أعواماً لا تُنسى. كانت تختار كلماتها بلطف ويسر وسهولة، وتضع فواصل صمت بين الفكرة والفكرة. سألتها عن بيروت، التي تعشقها، وعن سرّ تعلّقها بها، ولم أكن أحتاج إلى برهان. ففي نبرة صوتها لكنةٌ لبنانية صريحة توقّعُ نهايات حروفها. وسرعان ما انحرف الحديث إلى الشاعرة سنية صالح، شقيقتها الصغرى، وبدأنا بالملفّ الذي كانت أعدته مجلة «بانيبال»، بالإنكليزية، عن شعر سنية، وشارك فيه الشاعر عبده وازن، ومارغرت أوبانك، محرّرة المجلة، وأنا.

وخلال حديثها، كنتُ أسترق النظر إلى وجهها، الذي يبزغُ منه جمالٌ حَيِيٌّ، آسر، وإلى عينيها اللتين يشعّ منهما ذكاءٌ لمّاح، وإلى ابتساماتها التي تكشفُ تهذيباً ورقّة وألفةً. قلت إنها خالدة سعيد، الناقدة المبدعة، التي عرفت عن كثب معظم الشعراء العرب المعاصرين، وخاصة الطليعيين منهم، ممن واظبوا اللقاء في منزلها، خلال «خميس» مجلة شعر في بيروت، والمرأة المثقفة التي برزت موهبتها النقدية باكراً، منذ صدور كتابها النقدي «البحث عن الجذور»، عن دار مجلة «شعر» عام 1960، مروراً بعشرات المقدمات التي كتبتها للكثير من الدراسات والموسوعات الفكرية، فضلاً عن ترجمتها الشيّقة لكتاب والس فاولي «عصر السريالية»، ثم ترجمتها البديعة لمختارات من قصص إدغار آلن بو، وإعدادها، أخيراً، كتاب «الأعمال الكاملة» لسنية صالح، الذي قدمت فيه قصائد ومقالات وقصصاً منسية لسنية، تُنشر للمرة الأولى. خالدة سعيد، الحصيفة، المثقفة، الأقدر على تحليل سيكولوجيا العلاقة الملتبسة بين المبدع ونصّه، وبين المبدع وعصره، والمؤرّخة الأدبية الشغوفة بالمسرح، والقارئة الاستثنائية للقصيدة، التي لم تستطع شهرة زوجها، الشاعر الكبير أدونيس، أن تحجب حضورها، هي المثقفة الطليعية التي شهدت أهم تحولات الثقافة العربية خلال النصف الثاني من القرن العشرين، وشاركت بفاعلية كبيرة في كل نقاشات مجلة «شعر»، إلى جانب يوسف الخال وأنسي الحاج وخليل حاوي وشوقي أبي شقرا وعصام محفوظ وخليل حاوي وسواهم. واستحضرتُ عبارات لها علقت في ذاكرتي، من كتابها الأخير، عن شقيقتها سنية، وخاصة سردها الحميم للحظات مفصلية من طفولتهما معاً، ووصفها لحزن سنية بالمتوحّش الذي ينبجس «من الجوهر الأنثوي الخالق، المطعون، المسحوق عبر التاريخ،» ثم تقويمها النقدي المرهف لأسلوب سنية حيث «الصورة عندها وعد بالقبض على الغياب، بخرق الحدود، وإعداد الكلمات لسكنى الأحلام واللغات.» واسترجعتُ فهمها الفرويدي العميق للعلاقة العاطفية بين سنية وزوجها الشاعر محمد الماغوط، والتي تعزو استمرارها إلى ما تسمّيه «التواطؤ الشعري» بين الاثنين، حيث تلازمَ الشعرُ والحب تلازماً عضوياً. فهي، أي سنية، «طلبت من الحب ما طلبت من الشّعر. طلبت من الحب أن يكون ثأرها من العالم».

وفيما كانت تتحدّث، بصوتها الخفيض، الواثق، كنتُ أبحث في ملامحها عن ملامح سنية، وفي صوتها عن صوت سنية، وأستدلّ بكلامها عن كلام سنية. كان من السهل التعرف على صمتِ سنية في صمتها، وعلى كآبة سنية في بريق نظرتها الحانية، الموقّعة بأسى دفين. كان صمتها بليغاً، يخفي أسراراً كثيرة، تماماً مثل صمت سنية، الذي تصفه بأنه لم يكن «خالياً أو مقفراً»، بل «ينحني على أسرارِه وآلامِه وأخيلتِه ويكتشف».
وقد اكتشفت خالدة سعيد بعض أسرار هذا الصمت، وأزاحت النقاب عن موهبة سنية الشعرية، في صيف عام 1961، وبعد انفضاض اجتماع لجماعة مجلة «شعر» في بيت أدونيس، في بيروت، حين عرضت سنية عليها بعضاً من قصائدها للقراءة، ومنها قصيدة «جذور الرياح» المنشورة في مجموعتها الأولى «الزّمان الضيق»، عام 1964، والتي تختمها الشاعرة بسطرين رائعين تقول فيهما: «لأنّ الفصولَ أبداً هاربة/ لن يحملني زورقٌ للرجوع». كانت تلك مفاجأة كبرى لخالدة، التي تقول في وصف تلك الواقعة: «فجاةً من الصمت تفتّحت سنية. أزاحت الحجبَ والقيودَ وتكشّفَ ما يسكنُ الداخلَ».
وسرعان ما ذهبت مخيلتي إلى الشاعرة الأميركية الكبيرة إميلي ديكنسون، وتحديداً إلى شقيقتها الصغرى لافينيا، التي لعبت دوراً مفصلياً في تقديم شعر إميلي، المنسي والمفقود، إلى العالم، لتغيّر بذلك خريطة الشعر الأميركي إلى الأبد، بعد أن اكتشفت رزماً مخبوءة من قصائد إميلي، بعد وفاة هذه الأخيرة عام 1886، والتي لم يُنشر منها أثناء حياتها سوى أقل من عشر قصائد، أشرف عليها الناقد المعروف، حينذاك، تماس هيغنسون. لكن أختها، لافينيا، قدّمت إلى العالم الأدبي أكثر من ألف وسبعمئة وستين قصيدة أخرى، أسّست، مع شعر باوند وإليوت، لحظة الحداثة القصوى في الشعر الأميركي المعاصر. وتذكّرتُ أيضاً الشقيقات الروائيات الثلاث من عائلة برونتي الشهيرة، وهن: شارلوت برونتي، صاحبة رواية «جين إير» (1847)، وإميلي برونتي، صاحبة الرواية الساحرة «مرتفعات وذرينغ» (1847)، وآن برونتي، صاحبة رواية «مستأجر في وايلدفيلد» (1848)، وفكّرت ملياً بالعلاقة الأدبية التي جمعت الشقيقات الثلاث، وساهمت في بلورة وعيهن الروائي. وقلت في نفسي: ألم تقم خالدة سعيد بدور مماثل، هي الملهِمة والمكتشِفة لموهبة شقيقتها، سنية، والناقدة الأولى لقصائدها، التي اعترف الجميع بتميّز صوتها الشعري وأصالته.
حين غادرتُ منزل أدونيس، وودّعتُ خالدة سعيد، ظلت الأسئلة تتزاحم في رأسي، ورحت أتساءل: ألم يحن الوقت لأن تُكرّم هذه الناقدة المتميزة، التي لا تزال في قمة عطائها، وأن يُسلّط الضوء على منجزها النقدي والأدبي، وتُقرأ سيرتها في ضوء دورها الريادي، عبر تجربة أدبية مفصلية، امتدت أكثر من نصف قرن؟ ألم يحن الوقت لأن نعترف بإسهام خالدة سعيد، وحضورها وموهبتها وتفرّدها، بعيداً من شهرة زوجها أدونيس، والنظر إليها كاسمٍ إبداعي مضيء، له وقعُه وإيقاعُه في ثقافتنا الراهنة؟

عن: الحياة

بين «الآداب» و«شعر» شهادة خالدة سعيد

جهاد فاضل

حرّكت مجلة «شعر» اللبنانية واحداً من أكبر سجالات القرن العشرين العربي. ففي مدار السجال حول القديم والجديد في الشعر: بين عمودي موزون مقفى، من جهة، وشعر حر (قصيدة التفعيلة) وشعر منثور وقصيدة نثر، من جهة ثانية، ثم بين مذهب الالتزام ومذهب الحرية في الشعر، تحركت قضايا وأثيرت موضوعات وطرحت مشكلات من حقول وفروع مختلفة تمتد من الدين إلى القومية والتراث والسياسية والعلاقة بالغرب وبالماضي والجذور، ومن اللغة والنضال ودور الكاتب والكتابة بل دور الإبداع اجمالاً، وصولاً إلى تفاصيل التقنيات الشعرية والأصول اللغوية.

بهذه الكلمات تبدأ الناقدة خالدة سعيد فصلاً في كتابها الجديد «يوتوبيا المدينة المثقفة» (دار الساقي) تعرض فيه لتاريخ هذه المجلة المثيرة للجدل والتي ما ان ينتهي حولها سجال حتى يبدأ سجال آخر. فهي عند البعض فاتحة التجديد والحداثة في الشعر العربي، وهي عند البعض الآخر مجلة مشبوهة كانت تمولها منظمة حرية الثقافة المرتبطة بوكالة المخابرات الأمريكية.

تقول خالدة سعيد إن مجلة شعر ولدت في أجواء متوترة ملتهبة سياسياً وقومياً. إنها أجواء ما بعد نكبة فلسطين والحركات الانقلابية والسياسية التي كرّدات فعل تلك «النكبة» وعلى القصور العربي وتبنت خطاباً جماهيرياً قومياً. في هذه الأجواء الملتهبة الواعدة كان هناك على المستوى الأدبي خطاب رئيسي ينتمي إلى التيار العروبي هو خطاب النضال من خلال الكلمة أو الأدب.

وفي مقدمة المندفعين لتقديم كل شيء للمعركة كان سهيل إدريس (١٩٢٥-٢٠٠٨م) الروائي صاحب مجلة الآداب (١٩٥٣م) الذي أطلق مجلته في وقت واحد مع الدعوة إلى الالتزام في الأدب كما عبر عنها الفيلسوف الفرنسي جان بول سارتر. «ولكن هذا الاتجاه أدى إلى تقديم الموضوع الملتزم والفعالية في العمل الأدبي على البناء الفني وعمق الرؤيا والصدق الذاتي.»

وتضيف الباحثة أن من أراد ان يفسر أو يتفهم العنف الذي واجه به سهيل إدريس ومجلته ما وُصف بأنه الاتجاه الذاتي، أو التحرري التجديدي الذي مثلته مجلة «شعر» ينبغي ان يعود إلى أعداد مجلة «الآداب» في أعقاب هزيمة حزيران ١٩٦٧م، ليتعرف إلى صدمة المفاجأة والهلع الغاضب المفجوع الذي عبر عنه صاحب «الآداب». وبعد ان كان ينتخب للنشر النصوص

المتفائلة الملتهبة بمشاعر الوطنية، بات يتخيز للنشر من المقالات والقصائد أعنفها وأشدها حزناً ونقداً وغضباً. لكن في المرحلة التي شهدت ظهور مجلة «شعر» (صدر العدد الأول منها في يناير ١٩٥٧م)، كان الكلام على التجربة الذاتية والحرية في الشعر يُعتبر، في صورة ما، انصرافاً عن القضايا العربية الكبرى، بل تجاهلاً واهمالاً وصرفاً للشعراء الصاعدين عن هذه القضايا. في حين كان يفترض بهم ان يحتلوا موقعهم في المعركة.

يضاف إلى ذلك مسألة المسّ بالتراث الشعري العربي المكرس كبعد من أبعاد الهوية العربية والقومية العربية.

لا تنسى خالدة سعيد (وهي زوجة الشاعر أدونيس وكان الشخص الثاني في «شعر» بعد الشاعر يوسف الخال) الإشارة إلى التباس آخر قام حول مجلة «شعر»، هو اعتبار المجلة ممثلة للحزب السوري القومي الاجتماعي. دفع إلى ذلك الالتباس حضور بعض الشعراء الذين كانوا ينتسبون إلى هذا الحزب أو انتسبوا إليه في ما مضى، مثل يوسف الخال. وكان الهجوم على هذا الحزب، في زمن تناحر الأحزاب، على درجة كبيرة من العنف لتضيفه كمعاد للعروبة، أي كاتجاه معاد للمقدسات وللحلم العربي الأغلى.

بدأ إذن نمط من السجال بين جهتين أدبيتين غريب عن لغة الشعر: خطاب تخوين وطني عنيف من جهة مجلة «الآداب»، وخطاب آخر من مجلة «شعر» تصاعدت منه كلمات طوباوية حول المسار الجديد وحول فدائية الشاعر الجديد بلغت أحياناً درجة تشبيهه بالمخلص..

ولم يقتصر خطاب مجلة «شعر» على إعادة صياغة خطاب فدائي بل استعار أحياناً اللهجة الملحمية الاسطورية، وحتى اللهجة الهجائية، وكان على درجة كبيرة من الحماسة وحتى العنف.

يومها كتب أدونيس مقالاً ملتهباً (الوصف لخالدة سعيد) رد فيها على هجوم «الآداب» على «شعر»:

"إنهم يصورون التراث العربي تركة مومياية تحرسها الأشباح والتعازيم. إن التراث العربي براء من هذا الفهم.. لقد قامت مجلة «شعر» على تخطي ذلك الفهم المغلق للتراث العربي. لذلك دخلت منذ لحظاتها الأولى التاريخ الشعري والثقافي الحي. وهي لم تدخله دخولاً سهلاً ليناً، وإنما اجتازت العتبة هديراً وبرقاً، والأساسي هو أن رؤياها حية وصادقة، رؤياها للتاريخ والثقافة والشعر والإنسان في العالم العربي. لذلك هي الرؤيا الشعرية بامتياز. إنهم يبشرون بمجتمع القطيع، مجتمع النسخ. كيف نمزج بين التقليد والأصول؟ وكيف لا نرفض؟ كيف لا نضع أنفسنا ووجودنا خارج التقليد ومناخه ومعطياته؟!!

ولأسباب فكرية قرر يوسف الخال إيقاف مجلة «شعر» نهائياً خريف ١٩٧٠م كتب في افتتاحية

العدد الأخير من مجلته: «أما موجة الالتزام الكلمة السحرية التي جاءتنا من جان بول سارتر، فقد انهارت مع هزيمة ١٩٦٧م لأنها صارت سلاحاً في محاربة الفكر الحر والفن الحقيقي الأصيل.

وبرأي خالدة سعيد تبلورت في مجلة «شعر» معطيات مبدئية أو خطوط دفاعية تتمثل في المواقف التالية:

الطاقة الإبداعية في الثقافة تنمو وتعبر عن نفسها بالحركة والتجدد لا بالنسخ والتكرار فلا ثبات لأشكال التعبير ولا عصمة للقيم الجمالية السابقة على العمل الفني.

مجلة «شعر» تمثل التطور الحتمي.

ايضاح كون هذا التغير يصدر عن الجذور نفسها وليس دخيلاً.

التوكيد على الانفتاح على التجارب كلها.

ربط الحركة بما يتجدد في العالم.

الاهتمام بالموروث الشعري العربي شرط انتخاب النماذج التي تقترب من الرؤية الإبداعية الأصيلة والأغراض الذاتية (المعبرة عن الإنسان وتجاربه بعيداً عن التقليد).

وتنقل عن أدونيس أنه كتب رسالة إلى يوسف الخال، قبل رحيله بشهر واحد، هذا نصها: «بدئياً شئنا ان يكون النص الشعري اختراقاً، وان يكون مكلفاً بالعالم كله وبالإنسان أولاً. ولم يكن في وعينا وعملنا ان نستميل بل ان نستكشف، ولا ان نوفق، بل ان نفتح الذهن على فتنة الأسئلة، ولا ان نتكيف مع الواقع، بل ان نرجه!»

وتتدخل نازك الملائكة فتنشر مجلة «شعر» مقالاً لها تحتج فيه على مقال سابق في المجلة ورد فيه أن اعتبار كتاب محمد الماغوط «حزن في ضوء القمر» شعراً ليس في محله. فهو نثر لا شعر. إن اطلاق اسم شعر على النثر لا معنى له سوى شعور أولئك المطلقين بالنقص أمام الشعر الحقيقي!»

لا يمكن اعتبار ما كتبته خالدة سعيد عن مجلة «شعر».. عملاً نقدياً بارداً. لقد توخت النزاهة والموضوعية ما أمكنها ذلك، ولكنها عجزت عن تقديم رؤية نقدية متكاملة لظاهرة مجلة «شعر». كانت خالدة سعيد تكتب في مجلة «شعر»، كما كان زوجها أدونيس الشخص الثاني في المجلة ثم إنها قومية سورية أيضاً. ولعل كل هذه الصفات مجتمعة حالت بينها وبين الإصغاء إلى ما قاله بالأمس، ويقوله اليوم، خصوم مجلة «شعر» الذين ارتابوا بأمرها وبدوافع من أصدرها. ويمكن إدراج ما كتبته في باب «وجهة النظر» ولكنها وجهة نظر حرية بالتأمل كما هي غنية بالوثائق وجديرة بأن تطلع عليها أجيال الأدباء والباحثين والشعراء في المستقبل. وفي ذلك ما فيه من الفائدة والنفع.

الذاتُ موضوعاً

خالدة سعيد

ثلاث سير، كانت قد صدرت على التوالي: "مرايا فرانكشتاين" لعباس بيضون، دار الساقي 2010، "وثيقة ولادة" لعقل العويط، دار الساقي 2011، و"أرق الروح" ليمنى العيد، دار الآداب 2013. لكن، ما من سيرة من هذه السير تُروى كمحض وقائع وذكريات أو انطباعات. كلٌّ منها استحضرت الماضي في شبكة المجال الثقافيّ والإبداعيّ لصاحبها. فهي، لذلك، متعدّدة الأبعاد الزمنية، ومتعدّدة مستويات التجربة: هي تقديم ماض بصوت الحاضر وفي دائرة رؤاه.

نحت الظلال حول "مرايا فرانكشتاين" لعباس بيضون

أرسل عباس بيضون هذا الكتاب إلى المطبعة قبل الحادثة التي أخذته إلى ضفاف الموت. من حسن حظنا وحظ الكتابة والكتاب أنه عاد، لنقرأ كتابه في حضوره. هل كانت هذه الفاجعة التي حلّت بجسده جواباً عن كتابه؟ ليعرف الكاتب كم أنّ جسده موجود وقادر على تحديات كبرى؟ ليعرف كم الحياة المقيمة في الجسد أعجوبة تفاجئ التقويمات؟

من موقعه الثقافي، موقع التميز، وموقع العمر الناضج، يختار عباس بيضون أن يستحضر بدايات الحميم الجسديّ والاجتماعيّ، مرتبكاً وعارياً. يضخّم ما يخفى وراء الذكاء والثقافة الذهنية، ويمسرح ما يتوارى خلف المسار الصاعد؛ يضيء ما يحضر حيث يبقى الذكاء مراقِباً غير متدخِّل.

ينتخب عبّاس بيضون من سيرته، في "مرايا فرانكشتاين" ما يسمح له بإعادة التصوير



والتأليف. يرسم الخطوط، حادّة أو ظلّيّة، ممارساً ثقافته المتميّزة وتذوّقه الرفيع لفنّ التصوير، بل موهبته الخفيّة في التصوير. إذ إنه، وفي لوحة واحدة، يمازج بين مستويات البراءة الأولى وتجربة الغربة واقتحام الفضاءات، متّخذاً شخصه موضوعاً، كأنه يقدّم "برفورمانس". يرسم بين الفضاءات، الريفية والمدينية، العامّة والخاصّة، الحميمية والفكرية، خطوطاً فاصلة، كأنه يتنقّل على مساحات هندسية، لكلّ منها ألوانها ولها حدودها وخصائصها.

السؤال الأول الذي يُطرَح هو، هل لهذا الكتاب حقّاً صفة السيرة؟ أم هو رواية تنتخب من التجارب ما يمكن توظيفه في رسم لوحة؟ الجواب هو ترجيح الالتباس. فكما أنّ "الصورة الذاتية" لفرنسيس بيكون ليست صورة ذاتية على غرار صورة ليوناردو دا فنشي الذاتية، فإنّ كتاب عباس يستدعي الأول (بيكون) لا الثاني. وليس للصورة الذاتية لليوناردو - على علوّها في الصنعة وتصويرها لملامح العصر التي تمجّد الكمال - تأثير الصورة الذاتية لبيكون وما تمثّله

من زعزعة الكمال وما تستحضره من خفايا الذات واللاوعي ورؤية صاحبها ومسيرته في ضوء عصره وضوء تاريخ الفن، وما تطرحه من قضايا.

هنا يمكن فعلاً وصف "الذات عينها كآخر" أو كموضوع، بحيث يتوالى عرضها وتشريحها بهذيان وصفيّ جسديّ كما يبدو لعين خارجية، وعلى خلفية نقد اجتماعيّ بل تشريح لمفارقات الحياة الاجتماعيّة؛ وهو ما يوقف العمل بين المنحوتة والبرفورمانس، وكذلك بين الرواية والسيرة. فإذا حضرت خطوط السيرة فلن يكون ذلك حضور الوصف والأمانة والتأريخ، بل حضور البناء وابتكار الروابط وإعادة رسم التسلسل، أي إنتاج الحضور الروائي. فالذات هنا منتهَكَة معروضة في أبعادها الحميمة وخفايا ذاكرتها ومعرّضة لكل التحولات.

وهذا الكتاب سيرةٌ لتكسّرات البنى الثقافيّة الريفية وانحنائها في خضمّ المدن المتوالية. حيث تتوالى، عبر السرد، مراحل التحوّل والصدام، في وصف يحفظ للأحداث عنفها وارتجاجها، وللأشكال تكسّراتها.

إنه رسمٌ لتحولات المجتمع المحلّي بإزاء الأمواج الجديدة؛ وهو صدام ثقافات ينعكس عبر مرآة البطل - الراوي. أما الإشارات العابرة إلى مواقع التميز فمن نوع لعبة الظلّ والنور، غرضها توكيد الظلّ.

لكن لماذا تسمية فرانكشتاين؟ عباس يعرف أن فرانكشتاين، في رواية ميري شيلي، مبدعة هذه الأسطورة، هو العالِم الذي كوّن الشخص الغريب من رِمَم أجساد، وأن هذا الشخص بقي بلا اسم؛ وأنّ الذكاء الشديد لهذا المخلوق، والعلم الواسع الذي زوّده إياه "صانعه" فرانكشتاين، ثم طوّره المخلوق بنفسه، لم يكفيا للسيطرة على جسده وتيسير اندماجه الاجتماعيّ بعالم الناس. غير أنّ فرانكشتاين المفترَض هنا في هذا الكتاب، ليس العالِم وحده، أو الشطر الذكيّ وحده، بل هو في الوقت نفسه، العالم المعلّم، والمخلوق الذكيّ عقلاً، الفوضوي المنفلت جسداً. هو الوجهان. أي أنّ فرانكشتاين في هذا الكتاب هو العالم الذي يراقِب ويحلل ويعرف، وجسد مخلوقه الذي يرتكب الخروق الاجتماعية ورغم علمه الواسع. الكائن الذي يحضر في نص عباس بيضون هو في وقت واحد المبدِع والصورة التي ينتجها لذات مفترَضة كموضوع، أي كشخصيّة روائية.

في هذا الكتاب جرأة هائلة على التعامل مع الجرح المفترَض، برأفة حيناً، وشدّة تصل إلى السخرية أحياناً. إذ من أجل بناء الصورة الروائية أو الشخصية الروائية، يتخيّر عباس بيضون الحميمَ المجروح وما يحمله الجسد والشخص، وما يتحمّله وينوء به؛ بينما يهمّش الذهنيّ الثقافيّ، أي المميَّز اللامع، فيغيّب ما يحضر في الشخصية الحقيقية أو ما قبل الروائيّة من مآثر وقيم إيجابية كالنضال والمعرفة والسجال العالِم والرؤية النفّاذة والأسر الغرائبيّ والموقع الأدبي والاحتفاء بالصداقة وعواطف البنوّة وحنوّ الأخوة وعطاء الأبوّة. لا تُستحضَر هذه الأبعاد في صورة فرانكشتاين المفترَض. لأنّ "فرانكشتاين" عباس بيضون لوحة يبدعها الوجع وتُستثمَر فيها الخفايا؛ وليست تاريخاً مَهْما نضح منها من مواجع. هذا ما يجعل بُعدَ السيرة في الصورة

ضامراً.

مع ذلك، فإنّ عرض الذات في موقع الموضوع لا في موقع السارد الرائي، يمثل جرأة هائلة على هبوط هذه الأغوار. كأنهما اثنان يتلازمان، يتقاطعان، ولا يتوحّدان: الكاتب والمكتوب، الذات وعين الرقيب الذاتيّ.

هل كانت هذه إضاءة محض ذاتية، أم إضاءة فنية؟ إضاءة الحدود الواهية التي ما إن يترجرج غلافها الواعي أو العقلي حتى تجرفها أمواج المكبوت؟ في هذا الموج والدوران والهذيان لا يُسلَّط الضوء إلا على الذات. ذات تكتم البركان وتكتفي بإطلاق الدخان. فهنا لا يوضع تحت الضوء الساطع غير الارتباك الاجتماعي لهذه الذات القادمة من عمق شعوريّ وتفوّق عقليّ، ومن شغف وفوران يعصيان على التدجين.

إنها معركة الظلّ والضوء. بل فنية إضاءة الظلال أو فنّيّة نحت الظلال.

لذلك يبدو لي هذا الكتاب حكاية غربة. غربة عميقة يعيها الجسد بوحشية وحِدّة، ويعلو الفكر فوقها ويضيئها، لكنه لا يمنّ عليها بترياق. إنّه فكرٌ سلّط ضوءه القاسي الكاشف الذي لا يتلطّف بالحميم البطيء المراهق حين لا يتبع الإيقاع. إنها في المحصّلة حكاية فكر تجنّح، وكيمياء جسد لا يتوقف عن الوقوع في العثرات وهو يجتاز عتبة المراهقة. إنها عثرات مراهقة تجرح كبرياء الفكر- الأب، الذي في شطحة إبداعه يرفع عنها الغطاء ويسلمها للنظر، لا في عريها الأصلي بل في ما هو أبعد، في تخيّلها وتشكيلها كلوحة. في هذه اللوحة يحرك الراوي الجسد المتشبث بطفولته وعفويته. يضع الجسد في المركز، ويرسم لكل تفصيل انعكاساته وظلاله. وبخلاف اللوحات الكلاسيكية التي تتوزع فيها القيم السلبية في المحيط لإبراز القيم الإيجابية في المركز أو البعد الأول، فإنّ بناء اللوحة هنا يضاعف الظلمة والارتباك في المركز متمثلاً بذلك الجسد الضائع بين الطفولة والمراهقة.

لكننا لن نخدع بهذه السهولة، لأنّ المعيار في لوحة عباس بيضون لا يستقرّ على موقع. ولأنّ التقويم ليس حكراً على الكاتب، بل يجيء من القارئ، الذي سيدهش لفكر هذا الساحر المتخفّي وراء الطفل. ليس لهذا الازدواج حدّ. هذا الازدواج الذي أرّق الكاتب فحوّل أرقه عملاً فنّياً، ما أكثر ما يُغلّف بما لا يستره حقّاً.

هي إذاً مرايا بالجمع، لا مرآة واحدة. مرايا تتبع الشخص المزدوج المتعدّد كيفما تحرّك. تقترب أو تبتعد. هي هذا النظر المسلّط على المتحرك، هذا الوعي الذي يستفرد بالجسد والحركة، يسلّط الضوء ليرسم الظلال، بل ليصطاد



الظلال .

تلتحق هذه اللوحة بثورة الفنّ الحديث الذي لم يعد يصوّر التناسق. بل منذ بيكاسو وبيكون خصوصاً، أخذ هذا الفنّ يستحضر ما وراء المشهد وما في جوفه ومقلوبه وظلّه ونقيضه. اهتزت الصور وتهشمت كلما تطاولت على الحميم.

الصورة هنا، في "مرايا فرانكشتاين" لعب فنّي بعناصر المصوَّر، في تجاوز للأجزاء، وبلا تواصل. مشاهد بلا ترتيب زمني. يجمع بينها زاويةُ الرؤية وتشكيل المشهد. من الطفولة تقفز "السيرة" إذا أمكن اعتبارها سيرة إلى بدايات الرجولة. يعود بعدها إلى الطفولة والمراهقة. فإلى أزمة خاصة اجتازها هي مرحلة الأرق أو "النوم الأبيض" كما يسميها. تعبر مراحل الخصام مع الجسد المتمرد على صاحبه، الجسد المعاند الذي يعصى على عقل صاحبه ويخرج على طاعته، يخرج على نظامه وإدراكاته المرهفة. الجسد المتمرّد الذي لا يريد أن يكبر ولا أن يحتكم إلى هذا العقل الذي يبدو أبوياً يقظاً يحاسبه على كلّ حركة وكلّ لهجة. يرغمه على تبنّي لهجة جديدة والدخول في الإيقاع الغالب. وهو في اندفاعه إلى تعلّم لغة جديدة يتحرك كأنه في معركة يخوضها في كل آن ومكان.

لكنّ الظلال ليست محصورة في "البطل" محور الصورة. بل إذا أزحنا البصر عن هذا المركز الذي يستأثر بالرؤية ويستقطب مزيج الانطباعات المتداخلة بين الحنوّ والدهشة والاستغراب، رأينا الظلال أشدّ قتامة في المشهد الاجتماعيّ، المشهد المتكسّر كاشف التناقضات والصدوع العميقة التي تذهب بعيداً في خلخلة صور العالم المحيط وكشف ركائزه الهشة.

وها هو الجسد لا يبلغ رتبة ذلك العقل لكنه يطيعه أخيراً. أهو الجسد المَشّاء، أم العقل يهتدي بكبار "المشّائين"؟

مقطع من رو اية - نساء بلا أثر

فصل الصرخة: عقل العويط الذي وُلد فرأى

يطرح عقل العويط أسئلة الوجود على ولادته بل على حياته ذاتها، في كتابه "وثيقة ولادة". فعلى امتداد الكتاب، الذي يُفتَرَض أنه سيرة، يتواصل الجدل بين الولادة وعدمها أو تجدّدها عبر تكرير الإخبار عن الولادة ومساءلة معنى أن يكون قد وُلد. كأنه يعتبر استمرارية الحياة مجرد افتراض أو احتمال، ويعتبر الحياة آنات متلاحقة مخطوفة من العدم، ليس ما يضمن استمرار توالبها. الحياة، في هذا الكتاب، هي مسيرة تنتقل من تحقق إلى إمكان، ومن إمكان إلى وعد أو من إمكان إلى احتمال إمكان تالٍ. حتى لَتغدو الحياة افتراضاً، لا بد من البرهنة عليه كلّ لحظة. واحدى آليات البرهنة، في هذا الكتاب، هي السؤال.

هكذا تبدو "وثيقة ولادة" بمثابة قضيّة حياة. هي رؤية للحياة بوصفها ولادة مُستَأنفة أو ولادات متوالية، ودخولاً متجدّداً في الوعي. لا حياة هنا بلا وعي للحياة، ولا وعي بلا مساءلة وامتحان للحياة في مدار بعد مدار.

عبر ما يُربي على 300 صفحة، تُستأنَف ولادة المتكلّم، حتى لَيبدو آدم الولادات. لذلك، ليس الكتاب سيرة بالمعنى المألوف، بل مسيرة خيال وتصوّر حياة؛ هو بناء صورة فلسفيّة للذات والحياة التي يبدو فعلُها الأول، أي حضورها



ودورها، هو طرح الأسئلة على وجودها ذاته. السؤال الرئيس المفتَرَض الذي يستدرجه هذا الكتاب أو يؤججه هو: ماذا لو أنّ الوليد امتلك الوعي والتعبير لحظة خروجه من ظلمة الرحم ودفئها وأمانها وقطبيتها فيه، إلى ضوء العالم وبرودته وتحدّياته وتعدّد الأقران فيه والمنافسين؟ وقبل ذلك كله تعدّد الغوامض والأسئلة والمتناقضات؟

هكذا فالكاتب هنا يكتب في سياق تساؤلات متجدّدة يتوسّطها تساؤل مركزيّ. إذ لا يتوقّف، على امتداد ثلاثمئة صفحة، عن تكرير الإعلان عن ولادته؛ بل يتكرر الإعلان عنها مراراً في الصفحة الواحدة. حتى أنّ "الوليد" يعبر الحياة (كما يفترض الكتاب) وهو في لحظة ولادة أو لحظة وعيها ومساءلتها. ما يجعل الكتاب تاريخ ولادات بقدر ما هو تاريخ حياة. إنه، في النتيجة، إقامة في شرفة الولادة أو على ضفافها.

الولادة، كما تتمثل في هذا الكتاب، هي ولادة وعيٍ بالجرح والعدم المترصّد؛ ولادة وعي بالتضادّ، بحضور الخطر، بأنّ العمر آنات ولحظات نجاة؛ الولادة وعيٌ يجعل الحياة ولادة يومية، ولادة كلّ لحظة، أو يجعلها استئناف ولادة، وفي النتيجة يجعل الحياة معلّقة أو آنيّة. بينما المحيط الحاضر الثابت هو العدم أو الموت، لا كخطر ماثل وحسب، بل كوعد وطريق ومآل. هكذا تغدو بدايةُ الحياة بدايةَ رحلة تحت سيف الموت، أو بداية الإقامة في أفق الموت وعلى مشارفه. وهذا ما يقيم السؤال كطريق وضوء وحيد لأمل المعرفة. ومن هنا ندرة السرد الإخباري وندرة الوقائع. فالسرد استحضار لزمن أو مسار متّصل، بينما الحياة ووقائعها، كما يكشفها أو يقدّمها هذا الكتاب، هي آنات متقطِّعة أو مهدّدة.

ومع هذا التشكيك المتواصل في الولادة، لا تتوقف ولادات المتكلّم، الذي ليس الكاتب تماماً وليس غيره تماماً. وكل ولادة صدمة وجود ومحنة وجود. أمّا الوجود الذي تسائله الولادة فمطعون فيه، ولا يجد استواءه أو استكمال وجوده إلا بالكتابة.

ما تقدّم يسمح بالقول إنّ هذا الكتاب هو، في بعد رئيس من أبعاده، بيان الشهادة أو بيان الولادة في الوعي. ولادة تعيد طرح جميع الأسئلة: الأسئلة الأولى، أسئلة الوجود والمصير: "ينتظر المولود تسعة أشهر، تسعة أعمار، تسعة دهور، تسعة آزال، تسعة آباد، ليصرخ، أما أنا فلا أصرخ بالصراخ، بل كنتُ أصرخ قبل الأزل

مستشيطاً، لكن أحداً لم يسمعني لأن صرختي آنذاك لم تكن بالصوت إنما بجنين الأزل."

إذا كان الكاتب يجسِّد هاجس الأسئلة في توالي الإخبار عن الولادة، فإنّ التمثُّل الأجلى لذلك هو اعتماد التعبير المتقطّع. إذ لا يستقيم اعتماد التعبير السردي المتصل في هذا المناخ، ما دام تاريخ الحياة وزمنها مجرّدَ لحظات نجاة، لحظات إفلاتٍ من العدم. أما الغد فلا يبدو هنا موعوداً. وهذا هو الوعي الصاعق الذي يحلّ السؤال محلّ الجواب.

كيف سنرى هذه الحياة التي تسير تحت سيف العدم المتربّص بها؟ سنراها والبشارة تجاور النذير، حتى كأنه ما من زمان، أو أنّ الزمان مجرد استئناف، ومتوالية لحظات. "هذه ليست بداية" يقول عقل العويط في صفحته الأولى. ذلك أنّ البداية تفترض وعي زمن متصل وحضور متصل. هكذا تشكّك فنّيّة الانقطاع أو مأسوية الانقطاع، بأمل الاستئناف؛ لأنّ ما يحضر ليس إلا هول غياب الغد.

سوف نعرف – لا نعرف، عبر هذه النصوص عن الولادة المعلَن عنها تكراراً، المشكّك فيها تكراراً، الولادة المنفية الرازحة تحت أسئلة بلا أجوبة قاطعة. ونعرف، من ثمّ، عن وجود في السؤال لا يستريح، نعرف عن قلق لا شفاء له.

لكن هذا التشكيك المتواصل في الولادة يضمر طموحاً بلا حدود، طموحاً بولادة تغيّر المصير أو تغيّر علاقة المولود بدنيا الزيارة وعالم المزار.

لذلك تبدو لي "وثيقة ولادة" - التي تتمثّل مسيرة ولادات - أنها ليست إلا مسيرة وعي بالزمن والحدوث والعدم. على كل حال، الوقائع هنا، لا تحضر في سياق حكايات منظومة في سلك زمانيّ. بل تحضر كمتوالية أزمات للوعي بالحضور؛ تحضر في صورة صدمة للحياة أو صورة الحياة كصدمة، كتجربة مريعة رائعة، كسير على صراط فوق هاوية العدم.

هذا المولود الذي يقاوم الحياة بالنفي، هو في الوقت ذاته من يسوّرها بأسئلة الحيرة. إنه الطالع من مختبر المحن، من تاريخ الموت والعِبَر. مع أنّها ولادتُه، التي يُفتَرَض أنّها الأمل والبداية التي تحبل بكل الوعود وأيضاً بكل الأهوال. والكائن بيت لهذا الهول الكوني. أمّا الكاتب هنا فهو النافي والمنفيّ. والحياة، حياته ذاتها، هي موضوعه، هي مساحة أسئلته وشكوكه ومادة تجاربه. الذات عينها موضوع يبسطه للبحث. هكذا يفتّق خيوط الذاكرة أو يحلّها. الذاكرة هنا ليست متوالية أحداث في الزمان. الذاكرة هي "لا - ذاكرة"، لأنها مجرد مساءلة ونقض.

هذه محاكمة للحياة في نموذج معيش. وهي في الوقت نفسه محاكمة للموت، الموت الحاضر الجاري المُساكن المنتظَر، الذي يعرف أنه المنتَظَرُ المنتصِرُ عاجلاً أم آجلاً. تحت هذه القوس تمرّ الحياة. وكلّ ما فيها سيكون له لون مختلف ومعنى مختلف.

يتجه النص في "وثيقة ولادة" نحو إيقاع المراثي الجمعية بدءاً من الثلث الأخير للكتاب ليتصاعد بعد ذلك. وهذا الإيقاع مرتبط بحضور موضوع الحرب (الأهليّة اللبنانية) حضوراً مناخيّاً غير مفصَّل أو عينيّ. هذا الإطلاق هو ما يفضي إلى الغلوّ في معظم الصياغات. لكنه يأخذ النص المتدفق في اتّجاه

حريات الشعر ومناخه: "يا نهر يا نهر. أنت البلد الذي ليس له بلد."

ويَمْثُل مناخُ المراثي والتكرير الذي يستحضر صياغاتٍ في ملحمة جلجامش: "يا مرآة يا مرآة. هاتي زجاجك الأبكم لأدخل فيه، لئلا يسمعني أحد العابرين فيك"، "يا خبز يا خبز. من يشتري خبزاً ينوح على صاحبه؟". وفي هذا الثلث الأخير من الكتاب تتعدد مواضع التماهي بالقتلى. حتى لتبدو الحياة مثقّبة بالفخاخ والالتباس. وتغدو صرخةُ الولادة صرخة دهشة واحتجاج، صرخة لا تنتهي، إزاء هذا الكون الذي نزوره بلا دعوة، زيارة خاطفة، مع ذلك يراودنا الحلم بتغييره. صرخةٌ إزاء الكون الذي نحلم فيه بمقام لرؤانا، وموقع لخطانا. صرخة تريد أن تحفر آثارها وترسم لوجودها معنى مختلفاً. من هذه الإرادة وهذا الحلم المعطوب أو المهدّد، بالضرورة، يصبح الوجود محلّ مساءلة لا تتوقف على امتداد النص: لماذا ولدتُ وما معنى أنني ولدت، بل هل ولدت ولادة لا رجوع عنها؟ حتى كأنّ حياة الكاتب ليست هي الموضوع بل الحياة إطلاقاً؛ كأنّ حضوره ليس إلا السؤال الجارح، من هنا أن الولادة، في رؤية هذا الكتاب، لا تغدو نهائية أبداً. وتتخذ هذه المساءلة، وحتى التشكيك بل الطعن، صيغة ولادات مستأنَفة متكررة بلا توقف. هذه الذات الملغومة الواقفة بين الوجود واللاوجود هي باستمرار برسم الاختبار: "لن يعزيني أني أخترع شخصاً يكتبني، فهذا مدعاة للألم الهمجيّ الساكت ليس إلاّ."

والكتابة هنا أكثر من مساءلة للذات.

الكتابة هنا تقدم الحضور في العالم كمغامرة مؤسِّسة. وتربط مغامرة الوجود بمغامرة الكتابة. هكذا تغدو ولادةُ المولودِ الشجرةَ أو الحاملَ الذي يحمّله الكاتب مضامينَ تجاربه ورؤياه. فهناك تماهٍ متكرر بالقتلى في هذا النص. ما يفتح نافذة على "الحرب"، التي تركت جراحها في الكينونة، لينطلق المأسوي.

"وثيقة الولادة" تجيء هنا كتعيين هوية أو ماهية. ماهية تبدو أنها الحياة في الكتابة، أو الكتابة كفعل حياة وتجدد، كاكتشاف متواصل للذات. لهذه الهوية أو الحياة صورة هي الصرخة. الصرخة كإعلان عنيف متجدد عن الحضور في العالم حضورَ مساءلة واعتراض ورفض؛ كبحث في كلِّ مستقرّ عن عطبه.

هنا كلّ ولادة هي استحضار لولادة البشرية. كأنّ الولادة في كل إنسان تمثّل أملاً جديداً ومعنى جديداً للإنسانية: "لم أولد في وقت سابق لكي يقال عمّا أكتبه الآن إنه تأريخ أو رواية، أو إني أخترع"، "ولقد رأيت سواي وكان أنا."

هذا الكتاب فورة أسئلة: ماذا رأى الإنسان لحظة خروجه من ظلمة الرحم ودفئها إلى ضوء العالم وبرودته؟

إنه خروج من منطق سرد الوقائع إلى اللامعقول للإيحاء بالانشطار والشطح والشرود عن التاريخ والوقائع. والإيحاء بسقوط الحدود بين المنطق الواقعي واللامعقول والجنوح الخيالي. "إنما كان ينبغي لي أن أسافر في جسمي لكي أردم صحراء، هي إلى الآن غير قابلة للردم." مع ذلك تحضر بين صرخة وصرخة وقائع الأسرة وبعض أحوالها متشرّدة وسط التأملات والشطحات الفكرية. كما تحضر معرفة الله وطبيعة هذه المعرفة من حيث هي معرفة عبر الذهول: "لا سبيل البتة الى إدراك اللامدرَك إلاّ

بما يجعل المعرفة بالعقل ترتقي الى المعرفة بالذهول". حتى ليقترب النص في بعض مقاطعه من مناخات التصوف. وهذا الاقتراب هو ما ينسجم مع الخروج المتواصل على التسلسل الزمني وعلى التوالي المنطقي أو الحكائي. فالزمن هنا له حركة الموج إذ يتواصل عبر إعادة البدء والحركة التي لا تبلغ تمامها ولا غايتها.

والكاتب، إذ يكتب هذه الولادة ويقدّمها كصرخة، لا يتوقف عن استئنافها، لتبقى لغزاً أو مشروعاً. وهذا يقيم التقابل والتكافؤ بين الصرخة والكتابة، ما يكشف أن الكينونة في نظر عقل العويط تبقى سؤالاً فلسفيّاً بقدر كونها صرخة شعرية.

يمنى العيد وشاعريّة السرد في "أرق الروح"

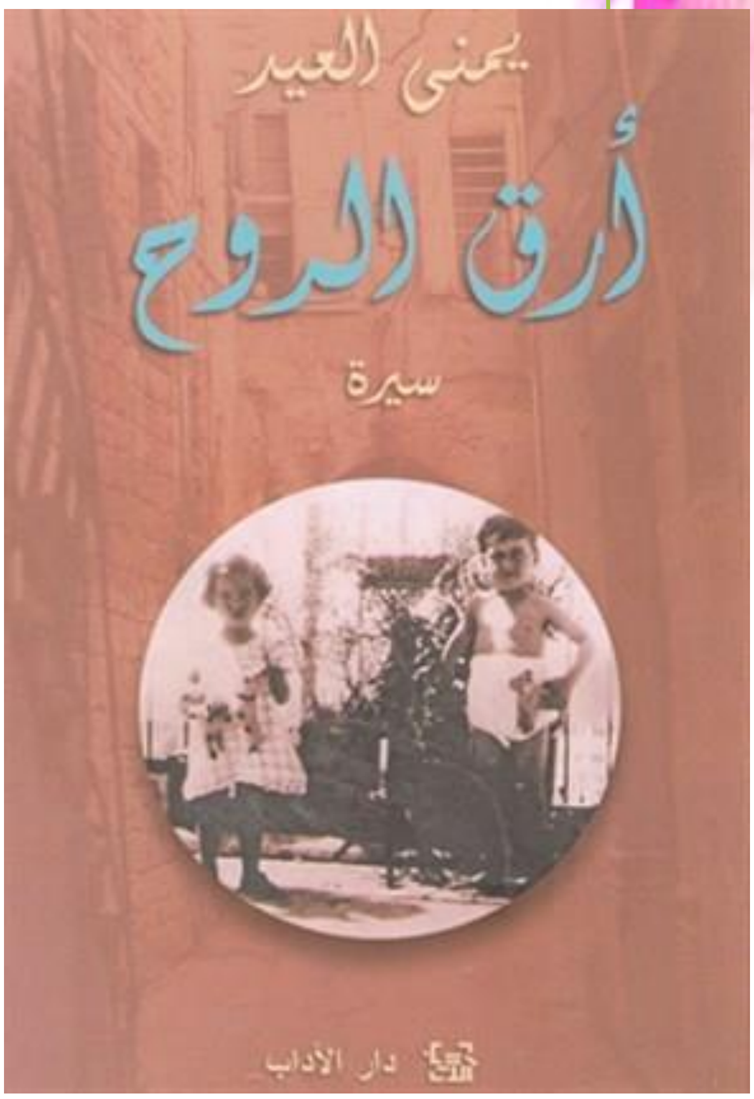
يمنى العيد الناقدة التي تميّزت، في شكل أخصّ، بتحليل الأعمال الروائيّة، تكتب هنا سيرتها، بفنّيّة روائيّة. تتجلّى هذه السمة في الفصول الأولى، حيث البَوْن الزمني والعمر الموصوف يلعبان دوراً في التعامل مع الوقائع عبر شعرية الحنين: "أكتب ذكرياتي. أبتدع لغةً لها." بهذه الروح تكتب يمنى العيد ذكريات حكمت صبّاغ، في كتابها "أرق الروح" (دار الآداب 2013). لكنها لا تلبث أن تعتمد صيغة الغائب، للكلام على الطفلة حكمت، التي ستصبح يمنى العيد .

في هذا الكتاب، تتراءى طفولة الكاتبة في سائر مراحلها، خلال غلالة شعرية سردية ساحرة. والكتاب تصوير مرهف يستحضر جوانب العالم الصيداويّ وحتى "الصيدونيّ" الغابر، في أبعاده الشخصية والعائلية والعمرانية وفي عمقه الاجتماعيّ والتاريخيّ دون غياب الأسطوريّ.

ما يقيم التوازن بين الطفولة الحالمة وعالمها شبه الأسطوري، وبين مرحلة النضج والصعود العلمي والاجتماعي، هو تلك الرحلة الحارقة في عين الخطر، وعبور الموت وسلسلة الآلام التي تعرضت لها الكاتبة في طفولتها، واحتاجت إلى كل الشجاعة والجهاد الفكري والعلمي لتجاوزها والصعود فوقها.

ولكن هل هي مسيرة حكمت أم هي في الوقت نفسه تحولات مدينتها صيدا وخفايا عالمها وأطواره؟ ولا سيما في المرحلتين الأولى والثانية من هذا العمل؟ حيث صيدا تشاطر البطلة الصغيرة موقعها في الرواية.

كتاب "أرق الروح" إضاءة رائعة لصيدا الساحرة القادمة من عمق التاريخ، الناهضة بقلعتها وحصونها وأبوابها وأسرارها وأسواقها



وأصالة أهلها وطرافة بعض شخصياتها. صيدا التي احتضنت الطفلة الشاعرية وأحزانها الملازمة وصور الأولاد الذين رحلوا وما غابت صورهم وأسماؤهم، تتجلى هنا كعالم سحري أو عالم سحَرَ البطلة الصغيرة وواصل سحره على الكاتبة الكبيرة.

يتحرّك هذا الكتاب في ثلاث مراحل رئيسة مترابطة ومتكاملة: 1- الطفولة والانتقال بين الأخيلة والروابط الأسرية الحميمة، واكتشاف الأبعاد المتعددة للفضاء الإنساني . التاريخيّ لمدينة صيدا. 2- مواجهة الموت لدى مواجهة البطلة الطفلة للتاريخ والواقع الراهن. 3 - المرحلة البيروتية وطريق الانبعاث والكفاح والصعود

هذه المراحل تتواءم في الوقت نفسه مع مسار الكتاب وتحوله الأسلوبي: من السياق الشعريّ الحميم والحلميّ التخيّليّ في استحضار الماضي، إلى المناخ التراجيدي مع صدمة العالم الغريب الدخيل ومواجهة الواقع التاريخي، وصولاً إلى الأسلوب الواقعي لرسم طريق الصعود وتجاوز المأساة بالكفاح المثقف والعقلانية والتخطّي.

في القسم الأول من الكتاب نجد أنفسنا أمام عالم كأنه في الحلم. عالم مرسوم بلمسات لا تحدد الخطوط بل تتركها شبه غائمة. تتقدّم أحداثٌ لا تنكشف دلالاتها جميعاً، بل تبقى رجراجة خلف ستارة الحيرة أو التأويل. تتوارد اللوحات والأوضاع التي لا تمثل أحداثاً تدفع السياق، بل تمثل حالات وعلاقات ومشاعر تكشف عن وعي الكاتبة ورؤيتها لذلك العالم من الدفء والاحتضان. فعلى سبيل المثال، تستحضر يمنى العيد يوم ولادتها ولحظات خروجها من الرحم. ترسم لوحة الولادة وعناصر المشهد و"أبطاله". ترسم ما لم تشهده، ولكنها افترضته لتكتمل اللوحة. وتسند ما تكتب، كإسناد الروائيين إلى شخصية راوٍ مفترض (هو أختها عائشة) لتمنح الوصف صدقية وتكسب اللوحة مقوّمات الحياة: "خالتي منيفة ترفع لَكَن الخلاص الدمويّ من تحت الكرسيّ، في حين تشعل الداية، أمّ علي، سيكارتها وتمجّها بنفَسٍ طويل (...) تنفث الدخان الذي ينعقد في فضاء الغرفة... يتلوّى قبل أن يجد سبيله نحو باب الغرفة، منفذه الوحيد. فالجوّ بارد والنوافذ مغلقة" (ص 18).

يبدأ الوصف من لحظة الولادة لينداح متّسعاً من الحميم الجسديّ والدائرة البيتية وأساطيرها، في اتّجاه المدينة وفضائها.

إنها ذاكرة كيان يتفتّح، وذاكرة مكان وثقافة حياتية يومية بطقوسها وتفاصيل إجراءاتها؛ وهو سجلّ مرويات تشهد للحاضر وتستحضر الغابر. إذ يبرز اهتمام الكاتبة برسم المناخ المدينيّ العامّ والبيتيّ، متداخلاً بالمناخ الشعبيّ والمعتقدات والتخيلات. فكأنّ الكاتبة تنسج أسطورة صيدا من خلال الطبقات التاريخية وهي تتلامح في عمق اللوحة المعاصرة

تنفتح على هذا السرد، وعبره، المشاعر الذاتيّة والذكريات؛ وتحضر أحزان العائلة وأفراحها. وعبر رسم الشخصيات وهواجسها وسلوكها ومواقفها يتجلّى التمايز بين الشخصيات وكذلك بين الفئات. ففي سياق رؤية المدينة ورسم معالمها تعبر شخصيات تمارس حرفاً اندثرت كالرجل الذي كان يشعل فوانيس الحارة، وشخصيات في العالم البيتيّ ترسمها

الكاتبة بكثير من الحنان والإرهاف مثل شخصية وليّة.

وبقدر ما كان الوصف روائيّا نجده يمتلك لمحات معرفية (كي لا أقول أنتروبولوجية) تقدم عالم صيدا الشعبيّ بمعتقداته وشيء من رؤيته للعالم ومن عاداته وتحولاته. صيدا هنا أمٌّ حيّة أليفة حاضنة متآصرة عريقة في الزمن والتحولات، حاضرة، بروحها وعمقها الزمانيّ، بمجموع أبعادها وذاكراتها.

مع ذلك تحضر في بعدها التاريخي اليوميّ المباشر وحتى الفرديّ. يتمثل ذلك في وصف الملابس والعادات، المفردات والتسميات المحلية، أسماء العائلات، المقاهي، الدكاكين، المآكل التقليدية، المشروبات المحلّيّة (شراب القرفة الساخن).

يحضر هذا البعد فيما الطفلة تكبر وتبدأ اكتشاف المدينة بأزقتها وقناطرها وسورها. لكن ما من وصف يتوقف عند الموصوف موضوعياً. وما من تاريخ يتوقف عند الموثّق المألوف. ما من ذاكرة تتوقف عند المدوّن والمرويّ. فكل شيء له امتداده الأسطوريّ أو امتداده الحكائيّ أو الخرافي والمتخيّل. هنالك حفر على الذاكرات المتراكمة الغائبة. وللشخصيات الأساسية امتدادات وظلالٌ وجذور. هكذا تحفر على كنية عائلتها "صبّاغ". وعبر هذا الحفر ترسم الخطوط والأواصر بين المغرب والمشرق، وحتى بين صيدون وصيدا، بين جدّ صيدونيّ قديم مفترَض مارس جَمْعَ أصداف الموريكس لاستخراج الصباغ الأحمر الذي اشتهر به الصيدونيون، وجدٍّ متصوّف قادم من المغرب استقرّ داخل سور المدينة البحريّة. وفي ذلك تتمثّل لدى يمنى العيد قدرة خاصّة على ترسيم لوحة حيّة ذات أبعاد مترامية، تاريخية - جغرافيّة إنسانيّة. إذ إنها تقدّم صورة صيدا وأهلها في أسلوب من الشغل العاطفي والتقني مرسومة على الخلفيات والظلال التي تمتد عبر العصور وصولاً إلى الزمن الفينيقيّ. هنا لكلّ مكانٍ حكايته وله أشخاصه. تبدو صيدا أمّاً دهريّة تحتضن الشعوب والشخصيات وتنام على حكاياتها، وتتسلّل أحلامها إلى بنيها.

لكنّ الكاتبة، في الوقت نفسه، ترسم زمن التحولات الذي يقتحم بعنفه المدينة ويزعزع امتدادها الهادىء في حضن البحر والبساتين، كما يحوّل زمنَها المستريح في حضن التاريخ. فها هي الأساطيل والغزاة الجدد تجرح ذلك الجمال. يصل الأسطول الإنكليزي ومعه القوات الأوسترالية والفرنسية الحرّة لمحاربة حكومة فيشي ويزعزع الطمأنينة الراقدة بين الشاطئ ورصانة الأوابد التاريخية.

هذا العالم الغريب القادم يخترق المدينة، ليزعزع مجرى الزمن المنساب انسياباً. يطالعنا رسم لأحداث لا تنكشف دلالاتها جميعاً، إذ تسوقها الكاتبة في صورها المحفوظة في الذاكرة، لتبقى رجراجة خلف ستارة من الغموض. إنه رسم بريشة الطفولة ومن خلال مشاعرها وخيالها ورؤيتها للعالم في مواجهة مستجدات تاريخية.

للأماكن في هذه السيرة الروائية ذاكرات وحكايات، تستحضرها الكاتبة. يحضر الغائبون الذين لا يغيبون. الأطفال الذين ماتوا وظلّوا أحياء في خيال الطفلة حكمت ليس فقط كمنابع للأسى، بل كامتداد حنينيّ غير مرئيّ، أو

كأفق خفيّ ترووده الأخيلة الغامضة والتساؤلات. تحضر صورة أمين الذي غاب، والأسئلة الملجومة حول هذا الغياب، وحول الكثير من غوامض ذلك العالم.

إنها الأسئلة الأولى، الأسئلة الخطيرة: "الله ردّدت في صمتي". وإنها الهواجس الأولى، وحتى الكوابيس.

صفحات من طفولة كأنها تتلامح من وراء الضباب. وتتراءى المدينة وطرقها، الأحياء والدور التي تجتمع فيها عائلات متقاربة: "أحواش ودهاليز، ودارٌ كأنها كانت مسكناً للجنّ. ونحن نصعد درجاً ونهبط آخر. نهرب أحياناً لنكتشف زواريب محظورة علينا، ونتسلّق نوافذ لنعبر من فجواتها إلى فناء أو لنجلس على أفاريزها الداخلية" (ص 41).

ولا تكتفي الكاتبة بذكرياتها وأحلامها بل تورد ما كان يرويه عمُّها عن مدينة صيدا: "صيدا كانت مسوّرة بسور عظيم تنفتح فيه ثلاثة أبواب"، كما يحكي حكاية الباب المغلق الذي لا يراه أحد ووحدها الفرس تراه.

وسط هذا العالم الغامض ترسم الطفلة علاقتها بالأب، وترسم موقع الأب كمرجع لتفسير الغوامض، عبر اللجوء إليه أمام كلّ حدث غريب.

في هذه المرويات والذكريات التي يتداخل فيها الواقع بالحلم، والخيال بالمرويات الخرافية، يرتسم عالم مدينة شعريّة، عالمٌ له عمق إنسانيّ تاريخيّ وظلال أسطوريّة. "الصيداويون العائدون من البحر (...) أراهم وأنا واقفة فوق الطرف الغربيّ من هضبة الموريكس (...) وأراهم وأنا فوق سطح دارنا الكبيرة، أطلّ من فوق سوره الواطئ على البحر (...) وأراهم وأنا أقرأ عن سكان مدينتي القدامى يحملون محارات الموريكس والباكسينيوم في أكياس ينسجها أبناء المدينة (...) يأتون من جهة الشمال، من خلف المتوسّط إلى مدينة الأرجوان... إلى صيدا."

من هذا الرحيل في الزمن الصيدوني تنتقل الكاتبة، في تساؤلها عن جذور الأسرة، بانعطافة سردية نحو عصر آخر وصولاً إلى الزمن المعيش: "هل كان جدّي أحد هؤلاء الصيداويين المشتغلين بالموريكس؟ (...) هل كان صبّاغاً! أم أنه وكما قيل لي، في حكاية توالى أهلي على روايتها، هو هذا الصوفيّ القادم من مدينة فاس في المغرب، قبل حوالى سبعة قرون، حاملاً كنوزه ليبني مسجداً مقابل بوابة الشاكريّة، إحدى بوّابات صيدا القديمة."...

إنني أُكثِرُ من الشواهد لفرط إعجابي بهذه المقاطع ولهذا التداخل بين الذاكرة والخيال. ذلك أنّ يمنى تستعيد عالماً مفقوداً. تستعيده في شباك حلم ساحر لابدّ من استحضاره ليتوازن العالم وتكتمل صورته: "ثقبٌ في جدار يشبه فوهة بئر تتراقص في فراغها المعتم خيوط نور، ذرّيّة، آتية من الداخل. أنجذب نحوها كأنني أهوي على مهل ويلامس جسدي مياهاً لا قعر لها. أغور، ثمّ أطفو، كأنّما على سطح ليّنٍ رجراج" (ص 46).

هكذا يأخذنا النصّ بيسر وانسياب، في دروب تتداخل بالمتخيّل وتنفتح على الأسطوري وهي تتهادى من الذاتيّ إلى التاريخيّ البعيد عائدةً إلى الراهن: إلى صورة المدينة والعادات وبعض حكايات العائلة ونمط الحياة والنقل وعلاقات

العائلات، وصولاً إلى أخبار تترجح بين التاريخ والحكاية والخرافة.

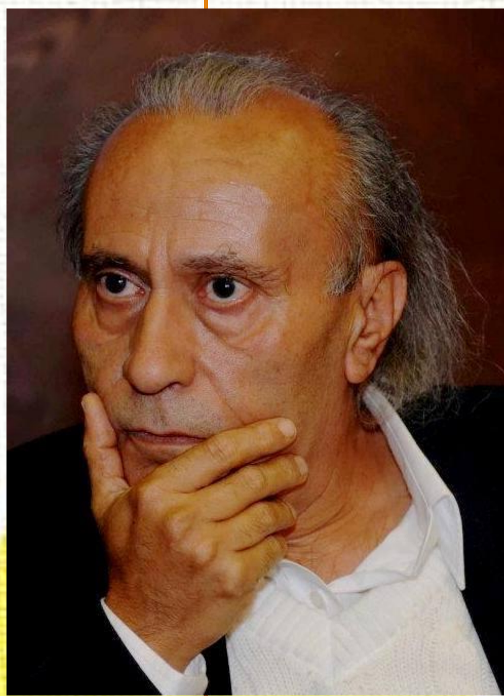
في القسم الثاني ترسم يمنى العيد لوحات تمثل اقتحام زمن جديد لعالم مدينتها الهادئ المنطوي على قيمه وعلاقاته الاجتماعية. ولم يمثل هذا الاقتحام صدمة اجتماعية - سياسية وحسب، بل أصاب الطفلة حكمت في كيانها وقذف بها إلى حافة الموت. يتمثل هذا القسم بعنوان "جمر الصمت". وفيه تروي الكاتبة فاجعة إصابتها طفلةً في أثناء تظاهرة ضدّ الانتداب الفرنسيّ احتجاجاً على سجن رئيس الجمهورية ورئيس الوزارة. يومها نقلت إلى المستشفى بين الموت والحياة. هنا يتحوّل كلامها عن نفسها إلى صيغة الغائب، ويدخل السرد في إيقاع الفاجع. تفتتح السرد بحكم يلخّص ما حدث ويكشف هوله وتحويله لمسار حياتها: "وعبرت. عبرت من زمن إلى زمن في حياتي". (ص 74). تلي ذلك تساؤلات وهواجس وذكريات يتداخل بعضها في بعض: " أيتها الشمس، أيّها الإله الأكبر لأجدادي! أخبريني هل كنت تدفعينني إلى حتفي أم إلى مجدي. أخبريني كما كنت تخبرين أجدادي..." (ص 75) "أيتها الشمس هل كنت تتآمرين على طفولتي؟."

أمّا في القسم الثالث من الكتاب فتتمسك الكاتبة بدفة السرد لتستعيد الوقائع، بالدقة والصدق، كي تؤرخ لمرحلة بناء الذات وتعمّق الرؤية الموضوعية؛ وهو ما يقترن بالاغتراب عن صيدا - الأم. كأنّ هذا الاغتراب نحو الأفق الأوسع شرط للانطلاق والاستقلال وبناء الذات. هذا القسم يرسم كفاح البطلة من أجل العلم واقتحام ساحات المعرفة والنضال؛ وبذلك تتكامل صورة المثقفة الملتزمة الرصينة في مهبّ أعاصير الحرب والنضال الثقافيّ والوعي السياسيّ.

هكذا يمكن وصف مراحل الكتاب الثلاث، بأنها تطوّرٌ وانتقال، من الشعرية الرومنطيقية أولاً، إلى المأسوية ثانياً، فالعقلانية والتعالي على الكارثة وبلوغ الأهداف، ثالثاً.

يمنى العيد في طليعة الدارسين لفنّ الرواية العربية المعاصرة. هل يكشف هذا الكتاب عن سرّ اهتمامها المتواصل وتعمّقها في دراسة هذا الفنّ؟ ذلك أنه ينبئ عمّا يتجاوز الذائقة والخبرة والمعرفة المعمَّقة إلى السليقة بل الغريزة الروائية.

نصوص



وديع سعادة

الموتى نيام

الموتى نيام
كانوا عراةً ولهم أولادٌ
يدغدغونَ شَعرَهُم في المساء وينامون
كانوا عراةً و بسطاءَ
يعرَقونَ طوالَ النهارِ مُبْتَسِمينَ
وفي عودتهم يقفون أمام الواجهات
يقيسونَ بأنظارهم ثيابًا لأولادهم ويمشون.
كانوا يتقدَّمون خطوتيْنِ ويلمِسونَ
قبلَ نسمةِ الفجرِ جذوعَ الشجر
وتحتَ نظراتهم تُثْمِرُ غصونٌ
في ثلجِ كانونَ الثاني
وكانت مناجلُهم تحنُّ إلى الحقول
والهواءُ بينَ القُرى مُتأهِّبًا دائمًا لندائهم
حينَ فجاةً تحوَّلَ قمحُهُم إلى ضلوعٍ
وصارَ النسيمُ عُشبًا ينمو على أجسادهم.
كانوا عراةً
وكانتِ الشمسُ كُلَّ مساء
تَرُدُّ غِطاءَها الحريريَّ الخفيف
على أرواحهم.

وأنت أيها الشعر





سركون بولص

وأنت أيها الشعرُ وأنتَ
ما يكفي العواصم في الظلام
ما يكفي من خرائط لا ينظر إليها أحد
ما يكفي من المعترفين ما يكفي
من القرب والبعد ما يكفي من الأبواب
أنزلت باب الجسد ونمت في نفق الحنجرة حيث الضوء
ما يكفي من المدن والحبر والطبيعة حيث الكلمة تحارب
بالسحر والأسئلة
هبطت من ثدي العائلة وتبعت لساني إلى الخنادق
ما يكفي من الشعر (وضعت القصيدة ذات ليلة باردة
في سريري وأكلت نهديها الدافئين بأسناني) ما يكفي من الإخوة
أصبحت عظيما يصغي إلى نخاعه الذي يجري نحو الظلام
أصبحت نجمة في بوتقة سيميائي يحلم بحجر الفلاسفة
ويقتل من أجله فرسه المفضلة وزوجته وحاكم البلدة
أصبحت حجرا في دجلة في الزاب في نهر الكلب
في الأمازون في خليج البنغال تحت جبل طارق
وأصبحت حادثة وسحرا وقمامة
على نيكار وألبا
وأصبحت أسود وأحمر ودما في يد واحدة
وجناحا يمتطي امرأة ملجمة تنعق في اصطبل التاريخ وحدها



وجمجمة مجنون

وعين طبيب

وراقصة تهز ردفيها المخدرات

وآلة تنزف في وجه المصلي الأعمى

وحيوانات تحدق في الأرض بعمق مليون سنة

وحصاة كتبت عليها البراءة

وكتبت عليها الأخطاء

ما يكفي من الصدق

ما يكفي من الموسيقى والخيانة

ما يكفي من الاضطهاد من الحب

من البكاء من الضحك من الوقوف والجلوس

من الأقنعة والكلام من الماضي من القصائد من البدايات

من الشعوب من الرصاص من المفاتيح من الأبدية

ما يكفي من القداسة وضدها

ما يكفي من الرغبة

ما يكفي من شقائي من ضده

ما يكفي من العصيان من الطاعة

ما يكفي من اللحم ومن ضده (الموت ربما

ما يكفي من النظر من الإصغاء (وضدهما)

ما يكفي من الأضداد من التشابهات

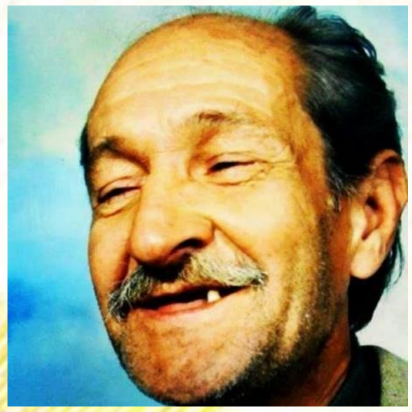
من الأصل من الوجه من النساء من السيول من المجاعات

من السفر من الفنادق من الساعات من النمل!

إذا كنت جريئا أيها الشعر، إذا كنت رجلا

أظهر في العراء أرني وجهك أو يديك الداميتين! وإذا كنت ماء نار
شوهني ودمر تقاطيعي
وإذا كنت حيوانا أليفا، أدفئني على الأقل بلهاثك!
وإذا كنت غابة وإذا كنت غريبا عابرا بالبلدة أعطني ورقة اعطني سيجارة
اعطني أي شيء! وإذا كنت نهرا
اغسل قدميّ قليلا (انظر! لقد نزفنا طويل)
ودعني أشرب منك أيها الشعر،
أيها الشيطان المتدين: قليلا.
ولكنني
بالصدفة
أعرفك: أنت كلب.
أنت ليل بلا حدود
وأنت لست جميلا وأنت غير مقدس على الإطلاق
سفينة تمخر محيطا لا نهائيا ومحتوياتها السوداء كلمة هائلة
سرية كحيوان يموت موتا إنسانيا
تسخر محيطا لا نهائيا
ولكنك لست حتى ذلك لست حتى هذا أنت كل شيء
ولست أي شيء كنت أكذب فأنا لا أعرفك حتى بالصدفة
وأنت أيها الشعر وأنت!





جان دمو

الظل



أمعن في صدودك أيها الواقع.

فذاك قد يكون أولى بتمزيق النجوم.

النجوم! قدم تبحث عما يماثلها، قدم تورق مع الحلم،

قدم تقطع الفأس التي صنعت لقطع الجذوع ستظل فأسا دوما.

آخر وافد إلى مملكة ذراعي كان يوم الثلاثاء

بين المطر والحقيقة يسقط ظل الله.

ها أنا في سبيلي إلى ممارسة إنسانيتي.

الغرفة مربعة، وكذلك القلب.

مع آخر سجائري يتخذ القلق مكانه الأشد توحشا.

أسقط

(..........)

مهما أمعنت في التأمل

فلن يواجهك سوى فراغ

لاهو بالمخيف ولا بالجميل

إنه العماء الذي نتج منه الكون

ودونما أن تعلم

قد يقودك إلى جنات أو جحائم

لم تخطر ببالك يوما

الأحرى التسليم بالأمر

حتى لا نذهب ضحية للديناصورات

المحيطة بنا ليل نهار



أو الذين يجعلونك تجفل صباحا

وأنت أمام قهوة الصباح

طارحين أمامك مفاتيح العالم الصدئة كلها.

لا كبير فرق إن كان هذا هراء أم شعرا أم تفلسفا

لأن للرجل هموما أكثر إلحاحا عليهم

من أن يقلقوا أنفسهم بمثل هذه الأمور.

صدى الضفادع

الضفادع تشم رائحة القصيدة

مثلها مثل الغرف والورقة

ولكن حينما تثقل القصيدة بيأس فاتر، يشك بنتيجتها

لقد تعلمت أن أكتب ببساطة جندي أو ربيع عقيم.

يا للهول ! أي فوضى!

أيتها الأشياء، أأنت مصممة

ألا تفصحي؟

أية مفارقة

لو فقط أستطيع أن أكون ما أنا، أو أن أموت بموت الصدى.

الحب والذئب



لم أشعر إلا نادرا هكذا.

برزت سمراء كأي فتاة ملونة، غدوت مجدافها

النظري، أما الرياح فكانت دائمة وكانت وحيدة

الرئة، وبغتة دفعة جديدة وصلت أقوى، أحنتني،

وقع نظري على الحب وها أنا أؤخذ.أردت نعمة

القدرة على القتل لأفتك بالكلمات من فجرها حتى أبدها.

انغمرت مدة.أخطأت، آه كم زعقت وأنا

أُخطيءُ وألذ! أحفظ منه بحنين تلك الخطوط الزرق،

مركب نشيش، بضعة أثلام من الرعشة، هنا، هنا، هنا، أجهل أين.

ألا أبصر أمامي، ورائي، أطرافي، ومع هذا

ألتقط الشوك أمام رجليها، ذلك.كان ذلك! سريعة

الكلمات مرتبكة، كنت نظرا شاخصا إلى هائل؛

هائلة كومتي المدعوكة.إلى هائل؛ هائلة، كانت،

هائلة لهفتي إليك. لم أخدع رأسا.ككل خوان أردت الإقلاع لأن

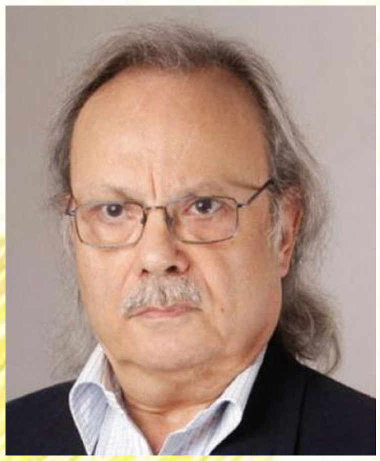
السهم جاهز وبي قد امتلأ سلفا.لأنفذ قراري

خدعتها، أصغت إلي، وإصغاؤها ضيعني.

لا أحبك لأن لا عمل يقدر أن ينقل لك حبي.

حلزوني لهبي، أحدب، مقعر! أحشائي تهاجم

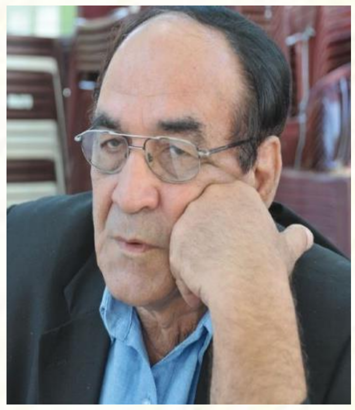
الآنية تنسفها، صراخي يسحن تحت الشمس



أنسي الحاج

والخوف؛ اللعبة توحي النقص، وأنت الخسوف.ما
أرق عيني أشد وفائي للظلمة! تذهب أفكاري.كيف
أصونه منك، خرابي! تماسكي! خرقي المنتهي!
شعاعك ضد لعناتي، آه ما أقساك حين تشعين
أرجع إلى السهم لأرتقيه، أتلاشى، لكن أقطع حيلي.
أرجع إليك لأسقط
أرجع إلى الكلمات أبغضها
لا أقرر
أرجع نحوك لأسقط اعياء أمام الخلاص.
دقيقة أغني، دقيقة أنوح، أفضفض، أتبول.
أعود إلى أستارك أتفرس كالمخبول في مجهول أفراحي،
إلى الشوق أستظل أعراقي، إلى المنفى لأندم.
وأقرر! السهام المريحة، إلى الجحيم؛ إنني باق!
أعطيت قشة البحر الوحيدة، فلأعلق بقشة البحر
الوحيدة. غداء بعد كسرها أطير
فلتعصف الرياح لم تعد عاطلة، ولتزح أسواري.
ألقوا المرساة وافتحوا المحيط لعيني، وأنتَ! تهلل أنت، يافحيحي
من منفاي ألوح وأصرخ: لا تتوقف أيها العدو، يا حبي!





صلاح فائق

نصوص

أذهبُ إلى مقهى صاحبهُ مهاجرٌ أحدب
يبيعُ عملات أجنبية أيضا وأكياس طحينٍ مهرّب
وبالتقسيط أشتري منهُ لأنهُ ينسى من أنا بعد أيام

****



بعد هذه الظهيرة سأرمي سهاماً
إلى قصائدي التي تتدلى من حبل الغسيل
عسى حيواناتها تهربُ:
أنينها يعذّبني في الليل

****

كنتُ في زقاقٍ قديمٍ قبل ساعات، مهموماً
لسببٍ لم أعد أتذكرهُ، ثم دستُ على ثعبانٍ جميل
فصرخَ من الألم، اعتذرتُ إليه
لم يقلْ شيئاً آخر

****

أمس، عثرتُ على ليلٍ ضائعٍ في
منتصفِ ذاكرتي، أرشدتهُ إلى بوابة فمي
فخرجَ، ابتعدَ ولم يشكرني

****

أنا من أنصار كومونة باريس
مؤسفٌ أني لم أقاتل الغزاة فيها
أو أطاردَ إقطاعيينَ وملكيين
لأني لم أكن مولوداً بعدُ

****

بينما أمشي في الظلام، أرى أصابعي تشتعلُ
تماماً مثل جريدة عتيقة
وهذا يضيءُ طريقي

****

حصلتُ على سريرٍ مريحٍ من أحد أصدقائي
بينما كنتُ، صباح اليوم، أكنسُ تحتهُ
رأيتُ أبي وأمي في بحيرةٍ يثرثران:
ظننتهما ماتا قبل أعوام، لأنهما تركا صناديق
عقاقيرهما لي.



****

إنني مسحورٌ بقيعان الأنهار
ما يجعلني خبيراً في شؤون المياه
لذا أنالُ إعجاب أنثى كل مرة
فتدعوني إلى وليمةٍ في بيتها

****

أفتقدُ صديقاً لي
أقسمَ أمامي، ونحن سكارى،
بأنهُ لن يتركَ التدخين وسرقة النبيذِ من القرى:
قتلهُ سرطان في رئتيهِ قبل سنة

***

في عقلي ما كتبه، ما سيكتبهُ شعراء
كلّ مقطعٍ من قصيدتي يستغرقُ زمناً طويلاً
ليصلَ إليّ من هناك.
العميانُ بلا خرائط ولا مرشدين

نصان



إيمان الخطابي

أكتفي بالنافذة

أكتفي بالنافذة كباب ناقص
لا يصلح للخروج
كفتحة لهواء حر
كباب بلا جرس
ولا ممر ولا خطوات
كإطار لصورة ما
ككوة قديمة لتراشق الحب
كقوس مفتوح
لريح زائدة
أكتفي بالنافذة كرف للأصيص
والمرفقين والغبار
أكتفي بالنافذة
ولا أملك جرأة
أن افتح الباب.

لا تفكر في السعادة

لا تفكر في السعادة
كاحتمال جدّي
فكّر بها كظاهرة فلكيّة
قد تحدث مرّة
كل مليار سنة
وافترض أنك ولدت
بعد حدوث الظاهرة بلحظات قليلة
ولا يمكن أن تلوم أحدا على ذلك
لا تفكر بالسعادة
وفكر ماذا ستطعم
كل هذه الأيام التي لم تنجبها
من صلبك
ومع ذلك يعزّ عليك
أن تتركها جائعة
فكر كيف تحرس أطرافك من البرد
ومن الحرب
فكّر كيف توزع بحكمة
مخزون الأنسولين في كبدك
على الوقت الذي في يديك
فكّر كيف تحمي عظامك
من الكسور
ليكون باستطاعتك أن تركل
الذئاب المتربصة
لا تفكر بالسعادة
وتَحقّق أن الأحلام
ليست طُعما في الفخّ.

السَّاحِر

عبدالرحيم الخصار



أضع يدي في القبعة
وأخرج خوذةً نما فيها العشب
خوذةَ الجندي التي تغنى بها شاعر من اليونان
أضعها أصيصا على عتبة البيت



أخرج بنادق الحديد وأحولها لعبا للأطفال
أجعل عربةَ السلاح مهدا والرشَّاشَ مكنسة
على فوهة المدفع
سأبني عشا للطائر الذي شاخ
وأزرع الرصاص في الأرض
ليصير حقل ذرة
هذا الجندي الهرم سيغدو راعيا للأيتام
يحنو على المرضى
ويعيد الدفء الضائع للرضَّع
الذين وُجدوا في المطارح
سيجلس مساءً في باحة الدار
ويروي قصصا قديمة لساكنيها العجزة.

أعيد يدي إلى القبعة السوداء
وأخرج أرنبا أبيضَ لا يشبه الأرانب
يعدو في المسالك المعتمة
وتعدو خلفه أحلامُ الذين تكسرت أحلامهم على الجِراف
وفي نهاية العتمة لا بد أن يلمع الضوء
لا بد أن يقف العطف بقمصانه البيضاء
و يربت على الجفون التي أغمضها اليأس.

أمرّر يدي على ياقتي
فتخرج أسراب من الطيور
وأطفال بأجنحة شفافة
يغلّفون الخوفَ بأوراق الشجر
ويطوحون به إلى حيث لا أحد يصل
يكنسون الشوارع من الغبار والقلق
يهمسون للعابرين بكلمات حب
وفي كل قلب سيضعون مزهرية.



سأنزع الأسلاك الشائكة وأغرس الصنوبر
وهذا الحصن العالي سأغطيه باللبلاب
سأرسل الكتائبَ سعاةَ بريد
وأجعل الثكناتِ مشاتلَ ورد
وإذا ما خطا الصبية في حقل الألغام
سيصير كل لغم دالية.

هذا المتسول المغبرُّ على الرصيف
سيمشي في الموكب جنب الملك
وهذه الفتاة التي كانت تسعف الجنود
ستعود من الجبهة
لتنفض التراب عن نوافذ البيت
وتعيدَ ترتيب الحب في خزانتها
لتمسح الغبار عن صورة العاشق القديم
وتترك الليلك ينمو من جديد في هواء الغرفة
وهذا الجنرال المدجج بالرعب
سأصرف نظره عن الجثث
وبدل المسدس سأمنحه ريشة.



سأجعل الجنود ورائي
يحملون الكمانات والعيدان
يتماوجون كسنابل تحب بعضها في الحقل
ويصدحون بالنشيد الذي ضاع
سنغني جميعا للأرواح التي راحت
للجندي العاشق الذي قُصفت خيمته ليلا
حين كان يكتب رسالة حب
للشاب الذي سقط صريعا في غابة
وعيناه تحدقان في صورة الوالد المريض
للممرضة التي ماتت على سريرها بطعنة خنجر
لحارس الذخيرة الذي انهار عليه السقف
للطفلة التي داستها عربة مدرّعة
لأصدقائها الذين ماتوا دون سبب
للأجساد الرطبة التي اخترقها الرصاص
للأمهات اللواتي ملأن الغرف بالبكاء
للأرامل ولليتامى
وللذين تركوا أقدامهم في الحرب.

سنرفع أصواتنا بألحان تجعل الجدران تبكي
ثم تبتسم
وإذا لم يسمع صراخنا أحد
فسأعيد كل شيء إلى مكانه
سألملم عصاي وقبعتي
و أكنس من على الأرض أوهامي
سأسحب الستار إلى نهايته
ثم أمضي.

أحب الرعاة

(إلى جميل محمد)



مروان علي



أحب الرعاة في هضاب كوتيا
والشمس في سماء كرصور
أحب فارس باڤي فراس

والعشاق الذي يبكون
خلف النوافذ البعيدة
في گرباوي وسهرمكة ونيف
أحب السيارات التي تتعطل دائما
في منتصف الطريق
بين كرصور والقامشلي
أحب الأطفال
الذين يدخنون مثل الكبار
في قدوربك
وينفخون دخان سجائرهم
في وجوه بعضهم
ثم يسعلون بسعادة
ويسحبون سكاكينهم عاليا
دون أن يجرحوا الهواء..

حكـايـا



وساط مبارك

كثيرا ما نقضي اللَّيل
موزَّعين على السواحل
نداهم الأعياد
المسترخية في قواقعها
وبأجسادنا
نمسح عن الصخور سقمها
نروي حكايا
بمكبّرات الصوت
كي تلتقطها إذان الغرق
ونقتاد الفجر الضرير
عبر أروقة بيوتنا
اللاّمرئية...
..وبلا قسوة
تجتلب أصابعنا الذابلة
من سهوب الأنين
نغرز مسامير الوقت
في جلد الذكرى
فتشعّ بوميض الألم
عيون الطحالب التي تسهر
في محاجرنا، نحن
الغرقى.



كل ما رأيته



حمد الفقيه



كل ما رأيته من هذا العالم
كان من ثقب بالباب
أنت لا تعرف كيف يرى شخص
من ثقب صغير في باب مرسوم
على حائط ظن طيلة عمره
أنه باب
كنت أرى الأشياء البعيدة
صغيرة وسهلة ويمكن وصفها
لكنها بعيدة بعيدة جدا
ولا يمكن لمسها
كنت أرى الأشياء القريبة
مضحكة وغير مكتملة
ويصعب إكمالها
أما نفسي فلم أرها إنها أقرب
من أن تُرى
أقرب من أن أقول لكم
إنني أرى شيئا
أقرب من أن أقول لكم
إنني أرى.

طيورٌ تُخلَقُ تباعاً



مؤمن سمير



وسط الرؤوس المقطوعة في الساحةِ

كان بكاء الطفل يكسرُ الخوف

وكانت نظرة العذراء

تخلِقُ الطيورَ تباعاً..

أزورُ أبي، يوم ارتعشت شموعه وقال لي

أخافُكَ

وأمي عندما وضعت السُمَّ للشيطان

فنظر وقال افتح قلبك يا حبيبي

أود أن ينسوا وجهي

ووقتها أصيرُ أجمل

ثم أصفو..

تذكرتُ المرآةَ وأزقتها وأصواتها

والصحراء المكومة جوار القبلات

قلت لنفسي دع كفيكَ جوارك وغَنِّ

فتكون النار سلاماً

وادْعَكْ عظامكَ بالرقصِ

لتحتمل غلظةَ الحبالِ..

أغمض عينيكَ بتؤدةٍ

لتسمع دقات قلب الملكِ

وتشُمَّ

خوفَهُ...

مقطع من نص طويل



يونس الحيول



قديما كنت
أقيم في أحلامي
نزلا للشعراء المجانين
أحنو عليهم
أمكنهم من فسحة
في الحديقة الخلفية للخيال
وأتلصص على لغطهم الجميل
وهم يلعبون كأطفال
وينشدون قصائدهم
لعصافير الدوري الصغيرة
كانوا وديعين
وكنت جذلان برفقتهم
لذلك أخفيت عنهم
البريد الحزين
وكدسته في قلبي

كتبتُ قصائد كثيرة



حسين بن حمزة

كتبتُ قصائد كثيرة

على قفا فواتير الهاتف والكهرباء

على إيصالات البنك والأقساط المدرسية

على قصاصات احتفظت بها

وتهرَّأت في جيوبي

على أطراف الطاولات والكراسي

على الهوامش الشاغرة

في صفحات الجرائد والكتب

على تذاكر المسرح والسينما

كتبت قصائد كثيرة

ربما كانت ستجعل مني شاعراً عظيماً

ولكني أضعتُها

هذه القصيدة

نَجَتْ!



البنّاؤون





محمد بنميلود

البنّاؤون أفطروا بالزّيت
البنّاؤون ذهبوا في الفجر الغائم
عبر مسرب الصّباح الطّويل
كي يرمّموا
صدوع
الشّمس
البنّاؤون رجالٌ قصارُ القامة
وغير مشهورين
ببلطة في اليد
بشاقول لقياس استقامة حرارة اللاّفا
داخل غرانيت الأرواح
بلمسة حانية على خدّ الزّلزال
برقّاص ساعة عملاقة
في جيب الأفق
حين يحلمون
يتقلّبون على سرير
معلّق
على حافة ناطحة سحاب
يوقظهم الرّعد
حين يعود آخر وطواط
إلى أبعد كهف
لا يقولون لك أبدًا صباح الخير



ونساؤهم كلّهنّ مطلّقات وثخينات كالمانغا اللّذيذة
لكنّهم فكهون
وأصحاب نكتة أصيلة
مع الصّيارفة
وباعةِ لحم الضّأن الجيّد
البنّاؤون كلّهم أصحاب نكتة
دون أيّ استثناء
وحين يمضون في الصّباح الباكر
غير ملتفتين
ينشدون على طرف المدن المنهارة
وعلى طرف الحقول
وعلى طرف السواحل
نشيد بحّارة غير مشهورين
غدر بهم البحر
لكنّهم نجوا كلّ مرّة
مقهقهين داخل ضباب الأيّام الجميلة
بلا أيّ أصداء

التحيةُ للرسول (جُون مِيلتون)



محمود قرني

الذي أفسدَ كلَّ شيء
فبدلا مِن أَنْ يضعَ المِخْرَزَ
في عينِ الشيطان
رشقَهُ، باعتيادِ الأغبياء،
في عينِ أجملِ الصبايا
ذلك الرجلُ الأَبْلَه
الذي جاورَ المسيحَ
ولَمْ يأكل مِن خبزه
يَعْلَمُ أنَّ اللهَ كَلِمَة
ومع ذلك ظل يعيدُها ويكتبُها
ثم يعيدُها ويكتبُها
حتى نَفَدَتْ أوراقُ الإمبراطورية
فكَتَبَ المُحبون رسائلَ عشقِهِم
علَى جذوعِ الأشجار
وهكذا أصبح الشيطانُ
أكثرَ شفقةً بالعشاق الصغار
مِنْ سطورِ الشعراء
الذين يَطِنُّونَ كالذباب
الرسول ميلتون لَمْ يتعلم فضيلةَ الاختصار
فاعتبره الربُّ
واحدا مِن خطايا الثرثرة
واعتبره الموتُ فريسةً
مِن فرائسِ الهمجية
الخطيئةُ لَمْ تَقْطَعْ دابرَ ذلك الكفيف الهَرِم
الذي أعاده اللهُ مِن قبره
حتى يسأله عن تعريف الملل
كانت التجربةُ قاسيةً جدا
بعيدا عن سلطان خَصَتْهُ الآلهةُ
وتركَتْهُ منكسرًا أمام المَوَالي
لكنَّ الرسولَ ميلتون
الذي كانَ يُكَلِّمُ نفسَه
سوفَ يفهمُ لاحقًا
أنَّ الجحيمَ
لَمْ يكن، فحسبُ،
بسبب القرابين المغشوشةِ
بل كانَ ثمنًا
لإهانةِ جَرْوٍ صغيرٍ



ابتَكَرَ عشرات الألحان
لهؤلاء الذين فَقَدوا إذانَهم

أيها الرسول جون ميلتون
أعداؤك يعتبرونك
نَظَّامًا رديئًا
وأفيالُ " مارفيل "
تتسلَّى بإيمانك الأعمى
وتتندرُ علَى صداقةِ البَاطِل
سيدي
إذا كُنْتَ بلا عملٍ
فتعال إلَى هُنا
سنجمعُ الحطبَ سويًا
مِنْ هذا الغَوْرِ
الذي يقعُ شمالَ بيتِ لَحْم
لتشهدَ بنفسِكَ
كيف يأكلُ أحفادُك
أكبادَ أعدائِهم !
تعالَ أيها الرسول
إلي تلك البهجةِ المغشوشة
لكن أرجوكَ
اقْتَصِدْ في كلامك
فالله لا يُحبُّكَ
وطائرُ فِردوسِك يكرهُكَ
أما اللحى والشوارب
التي أكَلَهَا خمرُ مَنْ أحبوكَ
فالسماءُ قطعًا عادلة
وستنتقم لهم
بحورُ الشعرِ هُنا
أعلَنَتْ إفلاسها
وغاضَتْ منذ زمن
الشهور السِريانيةُ تحييكَ
مِن مقابر الصدَقَة
أمَّا نحن
فنتقاسمُ كعكةَ اللهِ المُرَّة
فيما بيننا ونكلمُكَ الآنَ..
مِن قَلْبِ الجحيم.

من نصوص "الدم"



بهاء ايعالي



1

هات نظرة واحدة
هاتِ حكايات جسدي واخرج سريعاً إلى الهواء
صديقي الأحمر
المستتر بأنابيب لحميّة
صديقي الهائجِ كعاهرةٍ طردت من الملهى
صديقي الدم.

2

وأنت تخرجُ إلى الهواء، إلى مرايا هذه الكرة المغبّشة الملعونة
لا تقصص ما قاله لك الأشقياء والأتقياء
أنا لم أكُ يوماً رصاصةً تسببت في خدشٍ لهذا الكون
ولم أكُ رايةً لفرقةٍ محاربة
كنت مثل إلهٍ، يجلس هادئاً فوق كرسيّه الذهبي
وهو يراقب الدم كيف يذوب في الأرض:
دمٌ لمقاتلٍ رأى أنّ الموت سبيله الوحيد للهروب؛
دمٌ لفتاة عبرت خط التماس لتشتري لأمها الخضار؛
دمٌ لرجلٍ مخمورٍ خرجَ من الحانة واعتقد أنّه نسي جرح حبيبته؛
دمٌ لامرأة عجوز أرادت أن تأخذَ القليل من الهواء لتغني؛
دمٌ لعاملٍ منجمٍ لم يغسل ثيابه منذ شهرٍ لارتفاع ثمن مساحيق الغسيل؛
دمٌ، أنت هو واحد لدى كلّ هؤلاء
عبثاً يحاول هؤلاء أن يبحثوا عن دمهم الفريد
عبثاً تغرق أنت نحوهم ولا تقف
أي الشحوب النازلُ من وجوه هؤلاء
أخبره كيف جئت، أخبره كيف رحلت.

هذيانات عاقلة



عباس السلامي

-!-

-

أمسى بدون وطن
أغمضَ ذاكرته
وألقى برأسه
على الخارطة

كفــن

-

حينما رأى وطنه ممزقاً
امسك بالإبرة والخيط
وخاطَ كفنه

منفى

-

خلسة مرّ
يحمل وطناً في قصيدة
فأمسكت به المنافي

احتجاج

-

جرّب أنْ تشربَ
من نهرٍ على الخارطة
أو تزرمَ وطناً
في حقيبة

هامش

-

كان له بيت
اصغر حجما من مقاسه
فارتداه الرصيف

(......)

-

لديّ من الضجر
ما يكفي
لأدفن منه البحر

جدل

-

بيني وأنا
مسافة
آملُ أنْ اقطعها لأصلني

تفاصيل

خبّأت وجهها
وغلّقت الأرداف
وما قالت له
(هيت لك)
ضجّت فيه ذكورته
فجاهر بأعلى شهوته
وارتمى في الخطيئة

ربما

-

ربما
سأعرف لاحقا
لمَ...
لم تفسخ الحياة الدميمة
علاقتها بيّ؟

احتراف

-

الخفاش لا يحتاج إلى نظارات
لا لكونه بلا عينين
بل لأنّه
يحترف الظلام

أبجدية

-

الغراب الذي أهالَ التراب
هل خطّ لنا بمنقاره
أبجدية التصفية

نشاز

-

الحمار
لا يحتاج إلى مكبّر للصوت
هو واثق من
إنَّ صوتَه سيصل

نبوءة

-

الأماني التي خبأتها
لم أعد أذكر
أينها الان
ربما غافلتني
ربما.....
ربما لملمت بعضها
واختفت في الغمام

ملاذ

-

ذا مساء
قررت أن أختبئ
في المرآة
وأعلقها في درب الغرباء
وحين يطلوّن منها عليّ
أتلبس في وجهٍ
لا أعرفني فيه
ولا يعرفني فيه أحد

أحلام



فاطمة الشريكي

أحلامي عدوانية هده الأيام
أرى أشخاصا عراة على أسرتهم
تحوم حولهم فؤوس طائرة
تخرج من خزانات ملابسهم
ومشنقة تتدلى
بين كأسين على طاولة عاشقين بمطعم
الأولى فارغة
والثانية تطفو على سائلها المُرغّى قطرة دم
خيولا بلا حدوات ترقص حتى النزيف
في زقاق مغلق بإشبيلية
والفنان الذي يسكن في الطابق الخامس من العمارة المقابلة
واقفا أمام النافذة
يشير مزهوا إلى اللوحات المعلقة وراءه
وإلى صوره مع فنانين عالميين
ويسمعني أسطوانة فريد الأطرش التي يعشقها
فأصرخ حتى يعلو صوتي على صوت السيارات
ولكنك مت قبل خمس عشرة سنة!

تشاغبني الأحلام
فأقرر أن لا أصحو
أو أستيقظ خلسة
فهي لا تأتي إلا نهارا



قيس عبدالمغني

القصيدة الفارغة

يفترض أن تظهر حبيبتي في أول سطر من هذه القصيدة
لكنها لم تأت لأنها منشغلة بحياة حقيقية
ولا وقت لديها لهراء الشعراء و طيشهم..
يفترض في مشاهد هذه القصيدة
أن ثمة فستان أسود ممدد على سرير ما
وأن ثمة وردة تذبل بهدوء على الكومدينو المجاور..
في جزء آخر من هذه القصيدة
يفترض أن تظهر دمية باربي محروقة و ملقاة في العراء
يفترض بأن يكون هناك بحيرة زرقاء وقارب ضئيل
وزغب رهيف يتلألأ على صفحة ساق عارية يحرسها كلب وسيم مبلل..
لا شيء من هذا كله
القصيدة فارغة تماماً
كأنها تعرضت للسطو في الليلة التي سبقت كتابتها..
أنا أيضاً
كان من المفترض أن أظهر في نهاية هذه القصيدة
جاثياً على ركبتي ورافعاً يداي إلى الأعلى
لكنني كنت منهمكاً بالمشاغل المعتادة لرب أسرة
يعاصر زمن الحرب والوعاظ المسلحين..
يفترض بأن هذه لم تعد قصيدة
لكنها لسبب غامض
مازالت كذلك.

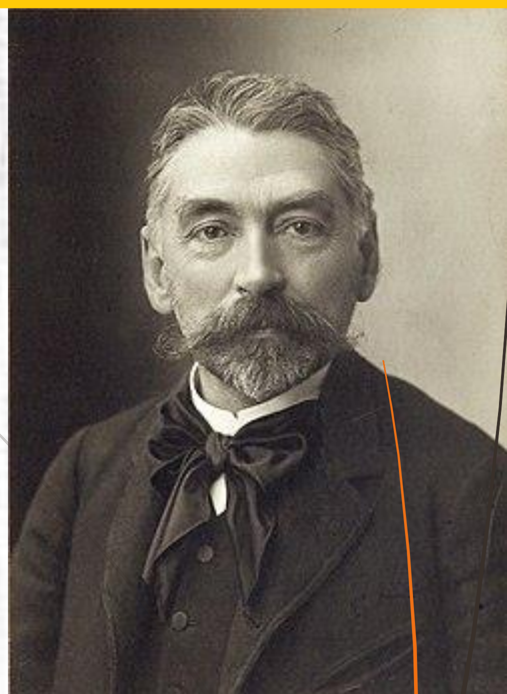
نسمة بحرية

ستيفان مالارميه

ترجمة: أسامة أسعد

الجسدُ حزينٌ ، للأسف!
وقد قرأتُ الكتب كلّها.
الهروب! الهروب هناك!
يُخيَّلُ إليَّ أنّ طيورًا تسكرُ إذ تجد نفسها
بين الزبد المجهول
والسماوات!
لا شيء ، لا الحدائق القديمة التي تعكسها العيون
ستمسك بهذا القلب الذي ينتقعُ في البحر أيتها الليالي!
ولا نور مصباحي المهجور
على الورقة الفارغة التي يذود عنها البياض
ولا المرأة الشابة إذ ترضع طفلها.
سأرحل!
أيها المركب البخاري إذ تؤرجح صواريك،
ارفع المرساة نحو طبيعة غريبة!
مللٌ، محزونٌ بالآمال القاسية ،
ما زال يصدق وداع المناديل الأسمى!
وربما ، أنّ هذه الصواري ، إذ تدعو العواصف
هي من تلك التي تحنيها الرياح على حطام السفن المفقودة
بلا صواري ، بلا صواري ، أو جزر خصيبة...
ولكن ، آه يا قلبي ، اسمع غناء البحارة!
أمام مستنقَعٍ مُعجَب !

فضاءات



أغنية الكلبة

للشاعر الروسي سيرغي يسينن

ترجمة: حسب الشيخ جعفر



صباحا، في معلف الحنطة السوداء
حيث تصطف الحصران ذهبية
وضعت الكلبة سبعة
سبعة جراء شقراء
- - -
لقد ظلت تلاطفهم حتى ساعة المغيب
ممشطة شعرهم بلسانها
والثلج الآخذ بالذوبان
يسيل تحت بطنها الدافئ
- - -
وفي المساء وقد أخذ الدجاج
جلسته قرب الموقد
خرج سيدها العابس
ليجمع الجراء في الكيس
- - -
لكم ركضت عبر كثبان الثلج
مقتفية آثارهم بصعوبة. .
وطويلا، طويلا
كان النهر يتراجف غير متجمد بعد
وحين عادت متثاقلة الخطى
لاعقة العرق الناضح عن جانبيها
تراءى لها القمر فوق الخاتا
واحدا من جرائها
- - -
وفي الزرقة العالية
كانت تحدق ناشجة متشكية
والقمر النحيل ينزلق على السهول
متواريا وراء التلال
- - -
أعطايا هي تلكم الحجارة
يقذفها الصبية مقهقهين!
وعيناها الهادئتان
قد أخذتا تسيلان نجوما ذهبية على الثلوج
- - - 1915

حائكة السِّجّاد

شعر ستيفن بلوستون

حيدر الكعبي / العراق

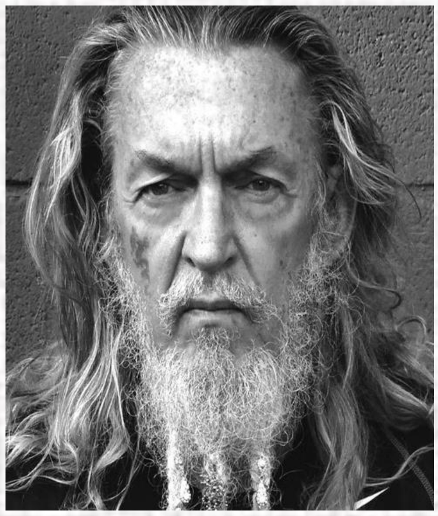


حول يدي تلتف الخيوط كالوشم
وتتناسل حين أمررها عبر حاجز في الوسط
تارةً أصفُّها على نول أفقيّ،
تحت مِنْصَبٍ ثلاثيِّ الأرجل،
فأسلُّ السداة من الوشيعة
وأُعاشقها مع اللُّحمة،
وتارة على نول شاقوليّ،
بين عوارضَ متصالبة وأعمدةٍ مستقيمة
فأستشير التصاميم وأباشر العمل.
بالأمس كنت أجلس في مشغلٍ
بين حشدٍ من العاملات،
والحائكةُ الأقدم تتحكم بالألوان.
واليوم أصبح النسيج عملاً آلياً،
فحتى الرجال والصبيان، حتى العمال العاديون،
ينسجون في المعامل على أنوالٍ لم يصنعوها،
ويحوكون أنسجةً لم يغزلوا خيوطها.
أما أنا فأعمل في الظلام، في غرفة داخل بيتي،
ما حاجتي إلى الضوء؟
يكفيني بصيص لأرى الخيوط والخطاطيفَ والأمشاطَ المعدنية
والجزازاتِ حول قدميّ.
حتى كأنني داخلَ خِباءٍ مغوليّ،
أسترجع الأغاني التي تعلمتُها من أمي وجدتي،
أيامَ كانت سجاجيدنا تتفتح كالألحان الرخيمة،
أو كمهور العرائس الجميلات في حقولٍ لا حدَّ لنورها.
فتتكاثر العُقَد دون أن يزيد عددها

وتفيض الزخارف وتتقدم صفاً صفاً نحو الحافات
ورغم حرصي على اتّباع التصاميم
فإنني، حالما أغرق في العمل
حتى أزهد بالتفاصيل،
فتتماسك طبقات النسيج
وتزداد غِلظةً فكأنها الهواء المجدول،
فترتفع من النول نحو فيض من النور
يتخلل الأصباغ، ويلتمع على الحرير،
ويطفو فوق الذهب، ويتراقص على الفضة.
وحين يحدث هذا، يُفْلت قلبي مني
فكأنه قلب عروسٍ شابة، ويحلّق فوقي،
بين رأس عريسي والنجوم.
كل هذا تعلمتُه حين كنت فتاة،
أتدرب على الطرق المختلفة لعَقْدِ الحواشي.
ولأنني سمعت قصصاً كثيرة عن سجاجيد القصور القديمة
فقد تعلمت أيضاً أن العُقَد عيون
وأن العين، إذ تبعد نفس البعد عن كل عُقدة،
لابد لها أن تهيمَ كعريشة العنب، وأن تنعكسَ وتتضاعفَ
وأن تتوغلَ في حقولٍ أكثرَ ثراءً من أحواض الزهور في الحدائق الحقيقية،
فأروحُ أجْمَعُ وأفرّق، وأربط وأَقْسم،
حتى لا تعودَ ثمة نهايةٌ لهذا التيه،
ومع كل نقشةٍ من النقوش
تتفتح طيات أخرى من زنابقِ الماء والجوري والطواويس والسّرو،
حتى ينتهي الطواف بتطهري، مثلما يتطهر المتيمم بالرمل.
ومع هذا فها هو الخواء يتسلل إلى قلبي
كانت حفيداتي قد أبقينني حية

لكنهن الآن يعشن في المدن بين الغرباء
وقد أمسى نسيجُهن بضاعةً كاسدة
أما بناتُهن فقد شَرَعْنَ بتعلمِ مهنٍ أخرى.
وهناك، في مسجد أردبيل،
مازالتِ النقشةُ الذهبيةُ الكبرى لوردةِ الشمس،
تحتل قلب السجادة العظيمة،
وحولها يتحلق ستةَ عشرَ قرطاً في هيئة اللوز،
تصدر عن أربعة ينابيعَ للوتس،
هي عيون المياه المقدسة المغمورة بالضوء،
ثم تنتشر فوق حقولٍ رماديَّة الزرقة
بينما تمتد عروق الأرض اللامحدودة ذاهبة إلى كل مكان،
ويظل العالم حياً كالأصابع التي تَعْقِدُه
وكصوت الحائكة وهي تثرثر وتغني
وكالتحديق في عيني فتاةٍ مصغية.

ستيفن بلوستون :شاعر أمريكي، ولد في نيويورك. رُشِّح ديوانه الأول "قِرَدَة الجاذبيةِ الضاحكةُ" لجائزة الكتاب القومية للشعر. فاز بجائزة گرينبورو رفيو للشعر وبجائزة توماس ميرتون وبجائزتَيْ هوبْوود وبالجائزة الثانية لمسابقة روبرت بن وارن. درَّس الإنكليزية والسينما في كلية الفنون الحرة بجامعة مرسر في ولاية جورجيا. قصيدته "حائكة السجاد"مأخوذة من ديوانه (الموتى السافرون) الذي رُشِّح هو الآخر لجائزة الكتاب القومية للشعر. يقيم في نيويورك.



بيان جيل العاصفة

للشاعر الأمريكيّ: رون ويتهيد

ترجمة: محمد عيد إبراهيم

نُميلُ قُبّعاتِنا للخاسرين والمضروبين
نمضي على دربنا
نحن جيلُ العاصفةِ
نحن العاصفةُ الهجّامةُ
نحن جيلٌ مستَجدٌّ من الفنانين
نحن شعراءُ كتّابٌ فنانون نحّاتون ملحّنون عازفون مغنّون راقصون مسرحيون سينمائيون
نحن مصطلحٌ مبدعٌ
نغدرُ بالأكاذيبِ والظلمِ
نحن حَفزٌ
نحن مخلصون
نقولُ الشيءَ على طبعهِ
نحن وحشيون
نحن متوحّشون
نحن رحيمون
نحن وديعون
نحن طيبون
قلوبنا ليّنةٌ
نحن أحرارٌ
نحن أرواحٌ
نحن الجنسُ
نقطنُ عوالمَ الخيالِ الخلاّقِ

نحن الخيالُ الخلاّقُ

نعرف أن أقصرَ فراغٍ بينَ نُقطتَين هو الفراغُ الخلاّقُ

نولي اهتمامَنا لأصواتِ الغابةِ العاقلةِ المنسيةِ الطويلةِ

نقهرُ الجشعَ الماديّ العلنيّ المدمّرَ الجبالَ عَن قصدٍ

نحترمُ الجبالَ والبحورَ والنسورَ والذئابَ

نعتزّ بأُمنا الأرضِ وجمالِها الفتّانِ

نحن محاربون روحانيون مسالمون

نحن برقٌ

نحن رعدٌ

نحن قصائدُ موقّعةٌ

نحن شعراءُ تصويريون شُجعان

نحن عيونُ الذئابِ

نحن أكثرُ من عينِ العاصفةِ

نحن العاصفةُ الهجّامةُ

نرفضُ

لا نذعنُ

لن نتخلّى

نحن عصبُ اللهِ المفتوحُ

نحن جيلُ العاصفةِ.

....

(*) رون ويتهيد Ron Whitehead، من أهم الشعراء الر افضة في أمريكا. وهو ناشط سياسيّ، ويتعاون أحياناً مع الدلاي لاما في صياغة أشعار صوفية. من دواوينه: حواء والحيّات، إبادة الضجّة، الحبّ والموت. (م)

إحصاء. . .

ميريت مالوي

ترجمة: عبير الفقي/ مصر



ثمة أشخاص
أود لو أراهم مرة ثانية.
إنهم ليسوا أولئك الناس الذين
شاركتهم التخيل
في حافلة تعبر المدينة،
ولكنهم البعض من الذين أنفقوا
على شيء من الحب والوقت،
الذين أُلقيت أسماؤُهم وعناوينُهم
في الجزء الأسفل من حقيبتي.
وكتبت على أغلفة عُلب الثقاب،
وأُكلت من قبل فوضى دبابيس الشعر
وأغلفة العلكات القديمة.
إنهن الفتيات اللائي عرفتهن في المدرسة،
أو ربما صبي ما قال لي نعم،
في ليلة ما عندما قال شخص أحببت لا.
أو ربما هو فقط رجل ما
من بلدة ما في ولاية بنسلفانيا
أخذني مرة لتناول العشاء
في مكان لا يمكنني تحمل تكلفته
ثم ظل يتحدث طوال الليلة
عن مدى حبه لزوجته.
إنه على الأرجح شيء لن يحدث أبداً
وهو حقا أمر لا يهمني كثيراً،
لكن شيئا في داخلي
استجاب لشيء في نفوسهم،
لأن ثمة أناس أود لو أني أراهم
مرة ثانية.

عن الشاعرة: ميريت مالوي Merrit Malloy شاعرة أمريكية ولدت 18 سبتمبر 1950 بولاية بنسلفانيا، أمريكا .نشرت معظم أعمالها في فترة السبعينيات والثمانينيات. من أعمالها: «أشياء أود قولها لك حين نصير عجوزين» (1977)، و«ب صعوبة يرى كل منا الآخر الآن » (1983)، و " احترسي من الرجال المسنين" (1980) و«الناس الذين لم يقولوا وداعاً» (1985)، و«أغني له هو الذي لم يغنّ لي» (1988)، و "تكلفة العيش"(2013) ، وغيرها من الأعمال الشعرية والنثرية. ورغم هذا النتاج الأدبي، يصعب الحصول على معلومات عنها ويبدو أن ذلك يرجع لطبيعة الشاعرة والتي تظهر طبيعة نصوصها ميلها إلى العزلة والحياة البسيطة.
النص من ديوان "أغنيتي له ذلك الذي لم يغنّ لي أبدا

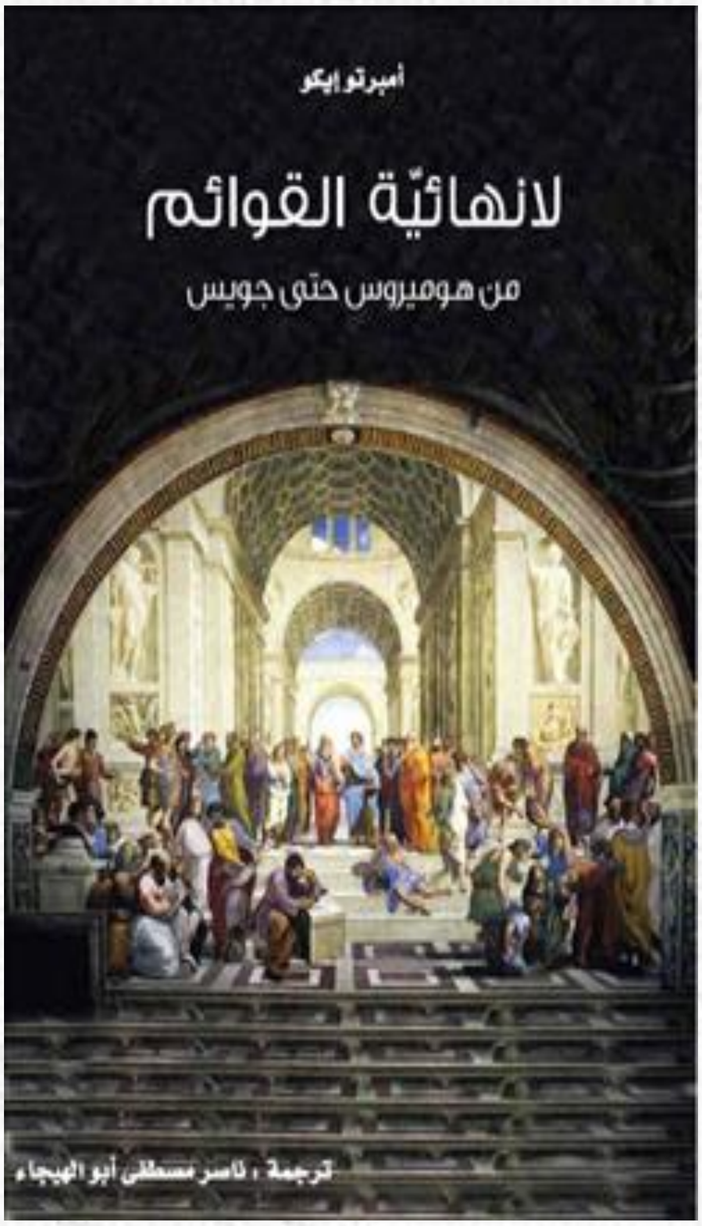
لا نهائية القوائم من هوميروس حتى جويس

هالة عثمان

عام 2009 دعت ادارة متحف اللوفر امبرتو إيكو لتنظيم سلسلة من المؤتمرات والمعارض، وجلسات القراءة للجمهور، وحفلات موسيقية، وعروض أفلام، وغيرها من الفعاليات في شهر نوفمبر من ذلك العام على أن تختص هذه الفعاليات بموضوع يختاره بنفسه، ولم يتردد كما قال في اختيار موضوع (القائمة) .

انبثقت الفكرة من رواياته الغاصة بالقوائم، وولعه بمادتين درسهما وهما النصوص القروسطية، وأعمال جيمس جويس،ولم يغفل عن تأثير الطقوس والنصوص القروسطية على جويس في شبابه.

كان الأمر واضحا وضوحا كبيرا لدى إيكو، لذا فهو لم يضع على عاتقه الاضطلاع باعداد سفر مفصل، يضم الحالات غير المتناهية التي يقدم التاريخ أمثلة عليها(بدءا من هوميروس، ومرورا بجويس، وانتهاء بوقتنا الحاضر). ولأنه لم يضمن كتابه كل القوائم التي خبرها في رحلته الاستكشافية لأن ذلك قد يجعل عدد صفحات الكتاب تتجاوز الألف صفحة .



هكذا برزت أمامه المشكلة في تعيين قوائم رمزية، إذ تحصر الكتب القليلة التي تتناول شعرية القوائم عملها في القوائم اللفظية، فمن الصعب الحديث عن الكيفية التي يكون بمقدور صورة ما تمثيل الأشياء، والإيحاء باللانهائية في الوقت ذاته.

هذا الكتاب الصادر عن مشروع كلمة للترجمة، ترجمه المترجم الأردني ناصر مصطفى أبو الهيجا. وفيه يؤرخ أمبرتو إيكو للولع الغربي بالقائمة، آخذا من كتالوج السفن في إلياذة هوميروس شارة البدء، ومعرجا على الأدبيات القروسطية وصولا إلى العصر الحداثي وما بعده، ممتحنا ظاهرة الجمع، وانشاء القوائم، ووضع الموسوعات، والتصنيف، على امتداد عصور مضت.

يدخل إيكو في جهد تأريخي نقدي، راصدا الجهد الغربي في محاولته تدجين الكثرة وامتلاكها داخل قوائم من الأشياء، والأمكنة، والعجائب، والمجموعات، والكنوز. وهو جهد نقدي أساسا أن إيكو لم يقصد الدخول في رصد تاريخي لا حدود له، لكنه يعين أنواع القوائم، ثم يسوق أمثلة عليهابما امتلكه من معرفة أمثلة كثيرة عنها تتراوح بين البصري واللفظي، مقدما كتالوجا من المعلومات حافلا بالثراء والقدرة غير المحدودة . الكتاب رحلة ممتعة تعج باللوحات التصويرية من لوحات عن المعارك والحدائق والملائكة والشياطين والمجموعات الفنية، ونصوص شعرية ضمت العديد من القوائم .

الكتاب يعتمد النصوص إلى جانب الأعمال الفنية الخالدة التي تقدم نماذجَ عن القوائم اللامنتهية ويسبر أغوار أعمال عظيمة أدبية وفنية وأسطورية . لكن القوائم التي وجدها حاضرة في أعمال جويس لاسيما في المئات من أسماء الأنهار في بلاد مختلفة والتي لم يقصد منها جويس تقديم معلومات جغرافية، بل أراد ألا تكون للقائمة نهاية .

في كتابه يتحدث إيكو عن العلاقة التبادلية القائمة بين القائمة ويرى أن قائمة الأشياء مهما بلغ اختلافها تمنح القائمة نظاما، ومن ثم تمنحها الشكل لمجموعة ما ما كانت لتبدو منتظمة لولا القائمة. ويفرد حيزا خاصا يتحدث فيه عن بلاغة التعداد منذ العصور الوسطى وما احتوته من قوائم منطوقة او قابلة للنطق،موضحا أنها لم تهتم للإشارة إلى الكميات اللامنهية بالقدر الذي عنيت فيه برد الصفات والخواص إلى الأشياء، ذلك انه يرى أن الأشكال المختلفة للقوائم مبنية على فكرة التراكم وأن الأعداد هي نوع من أشكال التراكم.

في نهاية كتابه الذي ابتدأ بترس أخيل ينتهي إيكو بما يسميه بأم القوائم جميعها والتي هي الشبكة العنكبوتية للإنترنت اللانهائية بالتعريف لأنها في تطور مستمر ، وهي شبكة ومتاهة في الوقت ذاته، وليست شجرة منتظمة، وتعدنا، من بين اللانهائيات جميعها، بأكثر الأشياء غموضا وافتراضية، وتقدم لنا كتالوجا من المعلومات تشعرنا بالثراء والقدرة غير المحدودة، لكن ايكو يرى ان عدم معرفتنا أي عناصر الشبكة هو الذي يحيل إلى معطيات من العالم الحقيقي،وأيها يحيل إلى غير ذلك يشكل عقبة، حيث لم يعد التمييز بين الحقيقة والخطأ قائما.

ما يضيئه الظلام .. ويطفئه الضوء

لحمدان طاهر المالكي: بين تعدد المرجعيات وإعادة تعريف الشعر

عبد الفتاح بن حمودة (ايكاروس)/ تونس

.من أي جهة يأتي الشعر؟

.من جهة لا نعرفها

قال شاعر :من جهة الريح

وقال ثان :من جهة المطر

وقال ثالث :من جهة الشمس

وقال رابع :من جهة البحر

.كيف يأتي الشعر؟

.في شكل غيمة أو زهرة أو سنبلة قمح

قال شاعر :يأتي مثل حداء

وقال ثان :مثل هدير

وقال ثالث :مثل رعد

وقال رابع :مثل طقطقة أحطاب في النار.

كثيرة هي تعريفات الشعر، حتى أنّها تظلّ لا نهائية تكاد تكون خاصة برؤية كل شاعر للعالم والأشياء والكلمات.. فالشعر "لا تعريف في النّهاية".

كنت أدرك منذ تعرّفي إلى نصوص الشاعر العراقي حمدان طاهر المالكي، أنها تشكل عالما شعريا مخصوصًا قائما على البساطة والإدهاش وتأكد لي هذا الأمر إثر مباشرتي لقراءة عمله الشعري الأخير "ما يضيئه الظلام ويطفئه الضوء" فقد عشت حربًا ضروسًا مع الكلمات والعوالم الشعرية المدهشة التي تخفي وراء هدوئها الظاهر نيرانا شتّى. ثمة كتب تقرؤها ولا تعود إلها أبدا وثمة كتب تقرؤها أكثر من مرة حتى تنكشف لك أسرار النصوص وثناياها وطبقاتها لأنك تجد نفسك في مواجهة الشعر مباشرة. فما الأثر الذي تركه هذا الكتاب الشعري وما الأسلحة التي سأعدّها لتفكيك النصوص وإعادة ترتيها بشكل يجعلها متاحة للقراءة وسبر أغوارها وفق ما تشير إليه النصوص تلميحا أو تصريحا أو ما تسكت عنها لتظلّ ثاوية؟

باستنطاق النصوص يمكن إعادتها إلى مراجعها الأولى حيث اكتشفت نصوصا موازية تتجلى في مرجعيتين أساسيتين:

1) المرجعية الو اقعية (تفاصيل الو اقع/اليوميّ /البسيط/إلخ)

2) المرجعية الثقافية (النصوص الدينية/الأساطير/المخيال الشعبي/ إلخ)

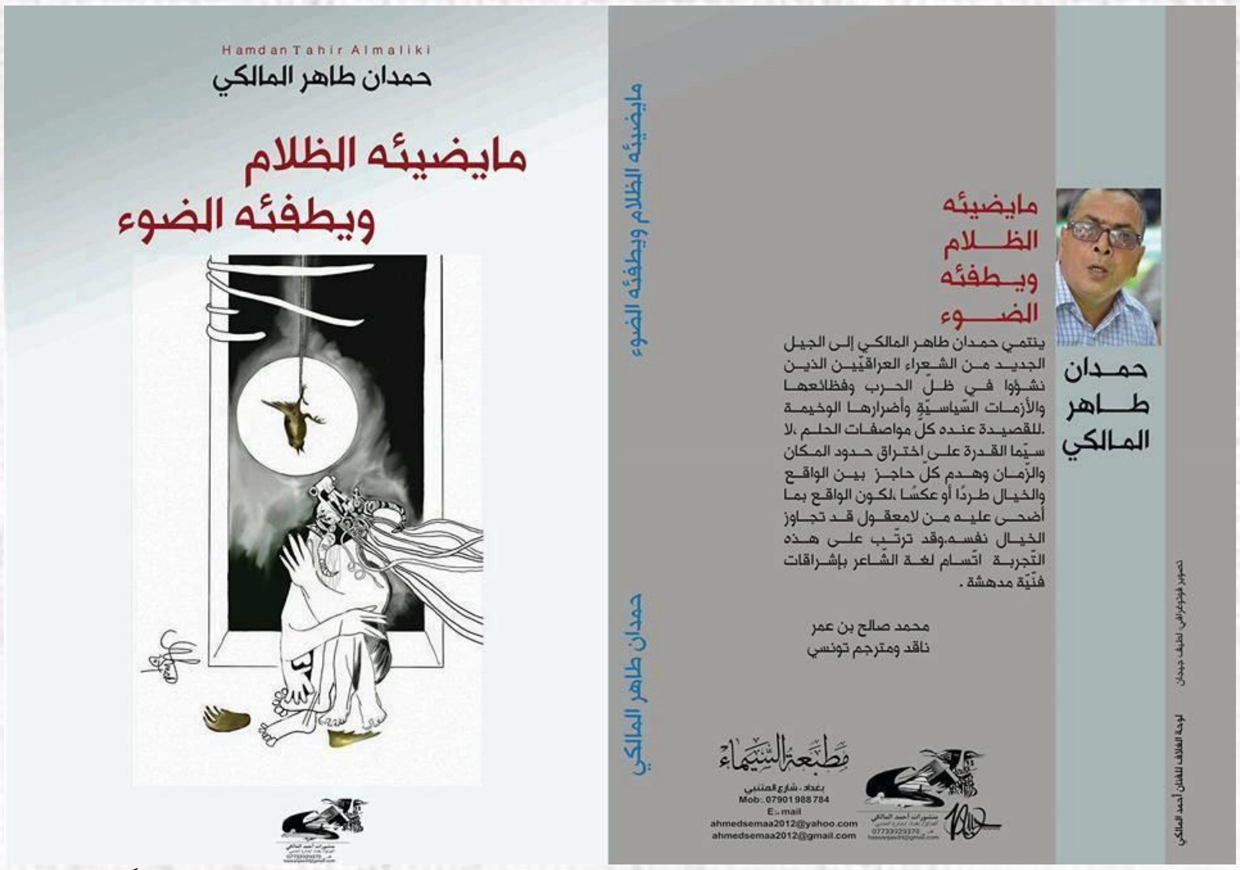
أما مدار المرجعيتين فهو العلاقة بين الذات والموضوع فالمسافة واضحة وجليّة أحيانا بين الذات والموضوع وأحيانا تصبح الذات موضوعًا فتمّحي الحدود بينهما بطريقة مخصوصة في

القول الشعريّ.

فالشعر لدى حمدان طاهر المالكي، يأتي من جهات يمكن محاصرتها من داخل النصوص ومن النصوص المحايثة لها (تلميحًا أو تصريحًا) فالشعر لديه هو أن نتّبع الكلمات مثل كلاب وفية.

حاولت في القراءة الأولى البحث عن كل الكلمات التي تشير إلى الظلام أو الضوء لأجد العلاقة بين ما تقوله النّصوص انطلاقا من المعجم المتداول فاستخرجت كل ما يحيل على الظلام صراحة (19مرة مثل :أسود /ظلام /ليل/عتمة (أو ما يحيل عليه تلميحا (22 مرة مثل قبر /مقبرة /جثّة / توابيت. . .).

ووجدت ما يدلّ على الضوء صراحة (26 مرة مثل :الشموع /يشعلها /يضيء /نهاراتهم/نجمة / نجوم/ قمر /النجوم. . . (أو ما يحيل عليه تلميحا (6 مرات :مثل النهر /يغسل/الوردة /أسنان / عيون (ففي ما يدلّ على الضوء صراحة كان الضوء غالبا على الظلام) 26 مرة للضوء مقابل 19 مرة للظلام) وفي ما يدلّ على ذلك بشكل غير صريح كانت الغلبة للظلام 22 مرة للظلام و6 مرات للضوء).



وقد تكون الإحصائيات عملاً بسيطا وفي متناول أي قارئ، لكنها تظلّ عنصرا دالاً فالمُعجم المتداول يتأرجح بين عالمين أسود /أبيض صعودًا ونزولاً، ولكنهما عالمان متشابكان ومتناغمان. فالضوء في النهاية يولد من الظلام، والنّور يولد من العتمة.

*المرجعية الو اقعية

يحضر الواقع في نصوص حمدان طاهر المالكي بشكل صريح عادة ويتجلى ذلك الواقع في التفاصيل (مركبة /عربة /قبر /توابيت /الجثة /البيت /الباب /عش /شجرة /طابور /حسرات الجنود/ المحار/ النجمة/ ريشة/ رصاصة /حقيبة /الشموع /عمامة /مسبحة /عشب /أخشاب / الطعام /الشراب).

وفي الأمكنة :(المدينة /السوق /المقهى /الحقل /الشوارع /بستان /المقبرة /الحقول/ النهر...)

المرجعية الثقافية:

ويمكن تفريعها إلى قسمين

1. **النصوص المقدسة:**

القرآن أساسا: (آدم /حواء /الجنّة /الشجرة /الخلود /الهبوط /الله /الشيطان /ناقة صالح / نوح /الطوفان /يوسف/ عيسى/ ابراهيم/ الفردوس /معجزة).

2. **الأساطير**

أسطرة الو اقع:

لا تحضر الأسطورة إلا تلميحا عادةً، لكن الواقع هو الأسطورة الأساسية في تجربة حمدان طاهر المالكي، الذي استطاع تحويل اليوميّ والمعيش إلى أسطورة جديدة فهو "يحمل جثته مع الناس في عربة حتى تصل البيت"، و"يشارك أهله أحزانهم وهو مسجّى في تابوت" وهو الذي "يذهب إلى الحرب مثلما يذهب الصغار إلى المدرسة".

فقد بنى الشاعر حمدان طاهر المالكي أسطورته الخاصة القائمة على استخراج "الشعريّ" من التفاصيل والأمكنة والواقع واليوميّ، ويمكن للباحثين والنقاد دراسة هذه الأساطير اليومية في بحوث معمّقة تتطرق إلى أشكال حضور الأسطورة انطلاقا من الواقع الذي هو أشدّ كثافة من الحلم.

خاتمة:

حاولت في هذه الإطلالة الموجزة أن أتطرق إلى ملامح أساسية في الكتاب الشعري " ما يضيئه الظلام ويطفئه الضوء"، لتكون منطلقا لدراسة معمقة مستقبلا، فتجربة الشاعر حمدان طاهر المالكي تستحق دراسات مستفيضة للإمساك بعوالمه الشعرية المخصوصة التي أبانت عن تجربة عميقة اتخذت من الدهشة والبساطة طريقا إلى الشعر المليء بالنداءات.

أفق المحدّق إلى السماء الجبل مدفن الأساطير وصاحب الشعراء

ليلى عطاء الله : شاعرة وباحثة



" لم نتعب من النظر

واحدنا إلى الآخر

أنا والجبل"

(لي بو. شاعر الصّين)

* "حين تصل إلى أعلى الجبل واصل التسلّق" مثل من التيبت

I. الجبل مدفن الأساطير

وأراد الله خلق الكون، "خلق جوهرة خضراء أكبر حجما من السماوات والأرض كلّها، ثم نظر إليها ومن فرط هيبته تحوّلت إلى ماء، ولما نظر إلى الماء انتقل إلى حالة الغليان وخرج منه بخار ودخان وزبد (رغوة موج البحر) ورعد من فرط خشيته من الله."

هكذا تنطلق رحلة الكون بدءا من الماء لقوله تعإلى "وجعلنا من الماء كل شيء حيّ". ثم تعرّج الأسطورة على نشأة الجبل.

"كانت الأرض طبقة واحدة ففتقها الله لتصبح سبع طبقات ثم أرسل ملاكا من تحت عرشه وضع الأراضي السبع على كتفيه. . وكان الفراغ تحت قدمي الملك فأرسل الله من الجنة ثورا عملاقا له سبعون ألف قرن ثم أرسل تحته صخرة أكثر سمكا من الأراضي السبع، والسماوات السبع وجعل تحتها حوتا عملاقا هو "نون" المذكور في القرآن" نون والقلم وما يسطرون".

وكانت الأرض لم تستقرّ بعد فخلق الله الجبال لتستقر وجعل كبيرها جبل "قاف" وهو "قاف" المذكور في القرآن".
الرؤية الأسطورية لخلق الكون
وليد فكري 2016/01/21

ثمّة دائما هذه العلاقة المتينة بين الجبل والمقدس إنها الأقرب إلى الله والأكثر رهبة لبعدها ولعزلتها لأجل ذلك كانت الجبال موطن الآلهة والحكمة في جميع الحضارات تقريبا.

ففي الأساطير اليونانية ينسب وجود الجبل (الليكابيتوس) إلى "آثينا" حيث يقال إنّه سقط عفوا جزء من أكروبوليس والتي كانت آلهة الحكمة الإغريقية أثينا بصدد بنائه (الأكروبول كلمة يونانية تعني المدينة العالية أو الحصن).

(وأثينا اليوم تقع جنوب اليونان محاطة بثلاثة جبال : هيمتو، ملاذزيوس، ونبنديلي جنوب/ وبارنيتاس: بنتلي غرب ماراتون)

تقول الأسطورة إن كلا من الآلهة أثينا وبوسايدون طلبا أن يكونا أسيادا للمدينة فتنافسا لنيل شرف الإسم بعرض هدية على المدينة أخرج بوسايدون نبع مياه مالحة بضربة للأرض برمحه ثلاثي الشعب ليجسد قوة البحار وقدّم جيادا من زبد البحر. أما أثينا فقدّمت شجرة الزيتون رمزا للسلام والإزدهار فقبل بها الأهالي وسمّوا المدينة على اسمها. وينسب الجبل تسمية إلى الذئاب فقد كان موطنا لها تحف به أسرار عجيبة وحكاية أشد غرابة.

أما جبل "أليموس" أعلى جبل في اليونان "حيث يبلغ 2,919 مترا ويكلل الثلج ذراه أغلب فصول السنة".

يعتقد الإغريق أن آلهتهم تعيش فوق هذا الجبل الذي تحرسه ربات الفصول وفي قمته يقع قصر كبير الآلهة "زيوس" بالإضافة إلى آلهة أخرى هيرا، أبوللو، ديوتيسوس آرس، هيرمس، أثينا، بوسيدون، أفروديت، وكيبيديا. ومنه "جبل إومي" في مدينة تشنغدو بالصين ويضم أكثر من 76 ديرا للبوذية وهي مبنية على مدرجات ذات مستويات مرتفعة" إنها درب العروج إلى السماء والرحلة الأبدية التي لا يكف ابن الأرض عن الشوق إليها.

ويزخر العالم العربيّ بالجبال التي لا تخلو هي الأخرى من الأساطير لكنّها بطعم "الدّحاليل والغماليل وليس عليها النور الشعشعاني" على رأي أبي العلاء المعرّي. إنها مسكونة بالجان فهذا جبل جحفان، أشهر الجبال في بلاد الحرث يقع جنوب شرقي مدينة جازان السّعودية. ولا تكتفي الأسطورة بالحديث عن الجن بل تنسب الجبل إلى أحدها وهو الجن "جحفان" الذي إليه تعود أصل التسمية.

ومن الجبال العربية أيضا "جبل أبي قبيس" ويعرف بأنه أول جبل وضع على الأرض. وأن انشقاق القمر حصل عليه وتلك معجزة لرسول الله عليه الصلاة والسلام.

وكذلك "جبل حراء" وفيه أول ما نزل القرآن قال تعإلى:" إقرأ بإسم ربك الذي خلق" وكان الرسول يتعبد في غاره. ومنها "جبل الريان" و"التوباد" بالإضافة إلى " ثهلان" وسيأتي ذكرها لاحقا.

تمتد جذور الجبل في أعماق الأرض ويرتفع رأسه حتّى يدنو من السماء يخاطبها مباشرة ودون واسطة.

إنه موطن الآلهة المقيمة على الثلج الأيدي هناك "تهمس القمم بما لا يفقهه ضجيج السفوح وحدهم الشعراء ينصتون ويكتبون.

II . الشعر والجبل : الجبل صاحب الشعراء

أ) الدلالة القيميّة : الصبر والأنفة

اعتنى الشعر الجاهلي بتصوير الجبل وقد تجلّى ذلك خاصة مع الشّعراء الصّعاليك إذ غابت عندهم الظاهرة الطللية وتم تعويضها بالجبل وتحوّل الخطاب الشعري من الوقوف إلى الصعود. هذا الشعر الذي عدّه بعض النقاد أوّل أدب معارضة عند العرب وقد حضر المصطلح بعبارة "المرقبة" أو "المراقب : وهي أعالي الجبال وقممها.

يقول الشنفرى

"ومرقبة عنقاء يقصر دونها　　　أخو الضرورة الرجلُ الحفي المخفّف

تعبت إلى أدنى ذراها وقد دنا　　　من اللّيل ملتف الحديقة أسدف"

إن هذا الارتقاء في المكان إنما هو عنوان ثورة على الثبات ولزوم ما يلزم إلى لزوم ما لا يلزم، إنه ارتقاء النفس على كل الثوابت المحنطة وهو مناسبة للتسامي والعلوّ فالشعر وحده يرفع الشاعر وليست مكانته الاجتماعية. ومن الجبال التي تردّد ذكرها في الشعر العربي جبل ثهلان "وهو جبل قاتم اللون لتبقى شهرته لا في سواده فقط بل كذلك في ما حول الجبل من نواظر. فمن شرقه تقع قرية الشعراء الشهيرة التي ذكرت في قصائد العرب و من جانبيه الشرقي و الغربي معا فثمة واديان كبيران يمتدّان على طول امتداده بسيول تسقط في وديان أخرى كوادي الرشا و وادي الشعراء". المصدر ويكيبديا.

عالم الجبل ليس فحسب عالم الجبابرة و الآلهة و كريم الطير إنّه صاحب الشّعراء.

ب- الدلالة الفكرية :

يخرج الجبل عن العلاقة العادية لتتشكل صورته رمزا ودلالة ضمن البناء العام الخارجي والداخلي للنصّ فيصير الجبل كائنا مميزا . . . إنّه هذا الثابت الذي يرافق الجميع و لا يسير مع أحد.

فهذا ابن خفاجة يصف الجبل . يجند كل طاقاته التخيلية ليقدم لنا صورته، المرتفع نحو السماء على هيئة حكيم.

" وأرعن طمّاح الذّؤابة باذخ　　　يطاول أعنان السماء بغارب

يسدّ مهب الرّيح من كل وجهة　　　ويزحم ليلا شهبه بالمناكب

وقور على ظهر الفلاة كأنّه　　　طوال الليل مفكر بالعو اقب

أصخت إليه و هو أخرس صامت　　　فحدثني ليل السّرى بالعجائب

يلوث عليه الغيم سود عمائم　　　لها من ميض البرق حمر ذو ائب

إنه الموصوف لصفاته من ارتفاع و علو. ولا يزيد التشبيه سوى أن يضيف بعض الصفات البشرية " الوقار و التفكير". إن الصورة تفتقد حرارة الدهشة و بهجة الأسطورة إذ يقول رولان بارت (أية ميزة للأسطورة؟) و يرد " أن تحيل المعنى إلى شكل " فالأساطير هي قصص تتوسط الطريق ما بين المعلوم و المجهول".

المصدر: عن الكتابة و الكينونة من محاضرة نوبل 1991: نادين جورديمر

ترجمة: محمد عيد إبراهيم.

للتشبيه هنا سهم وحيد ورمية واحدة إذ لا مجال في هذا النصّ إلى توسيع دلالات الصّورة. بل إنّ توظيف الألوان لا يفتقد الرمزية فحسب. بل يفتقد الجمالية ما بين الأسود والأحمر وينهي ابن خفاجة المشهد الذي استأنس فيه بالجبل وحاوره محاورة الصّحبة بتحسره (أي الجبل). في استفهام البلاغي يجمع بين حتّى ومتى فيصير المطلب مطلقا لا حدود له وإن كان إرتبط ب"حتى" التي تفيد هنا غايتين عدم انتهاء الغاية الزمانية والتلميح إلى وطأة المكان أيضا. هذا المحدّق إليها، تلك االسماء البعيدة فكأن أعينه شدت بيذبل على حدّ تعبير امرؤ القيس.

ج) الدلالة الوجدانية:

غير أن ظلال الشعر أطول من ظلال الجبال فها أنّ المكان يغادر دلالته الجغرافية والقيمية الثابتة ليصبح وجودا له ذاكرة ومعنى وله ماض وحلم بالآتي. إنّ العاشق وحده يقدر على تلوين العالم وعلى توقيع نشيد السّاجي في سكون الليل.

*** جبل التوباد وقيس**

"وأجهشت للتوباد حين رأيته — وهلل للرحمان حين رآني
وأذريت دمع العين لمّا عرفته — ونادى بأعلى صوته فدعاني
فقلت له:أين الذين عهدتهم — حوليكم في خصب وطيب زمان
فقال مضوا واستودعوني بلادهم — ومن ذا الذي يبقى مع الحدثان
و إنّي لأبكي اليوم من حذري غدا — فر اقك والحيّان مجتمعان
سجالا وتهتانا ووبلا وديمة — وسحّا وتسجاما إلى هملان

ينشأ لقاء ماطر يجهش الشاعر بوجع مكتوم وما أن يألف الصاحب من الرؤية إلى المعرفة حتى تنفتح نافورة الأحزان يتحول النشيج إلى دمع حين يلبي الدعوة. يتحاوران هو والجبل يلين هذا الصخري ويكشف عن مهمته الأبديه حراسة المدن في غياب أصحابها. هذا الجبل ليس سوى صندوق ودائع هم يرحلون وهو أسير المكان، يحسدونه على شموخه ولا يدري أحد أنّه الدّامع الأبدي ومن خلال تنويع معجم السيل. يبلغ قيس منتهى الإبداع في اقتناص الصّورة. إنّ جميع أنواع السّيل ليست سوى دموع هائلة من عيون لا تعرف الوسن.

الجبل يرى ويسمع ويتألّم في صمت. وكذا شأن عظام النّفوس "يذكر علماء الأجناس أنّ الأرض التّي تكثر فيها الجبال، يكون أهلها عادة قوما جبّارين، شجعانا يكرهون الجبن، أعزّة لا يطيقون الذّلّ".

المصدر: الجبال في صحراء العرب / جريدة الرّياض عبدالله الجّعيثن.

غير أن مشاعرهم الرقيقة الراقية لا ترى بالعين. ولعل صحبة الشعراء لهذا العالم كفيلة بالقبض على لحظات من الدفقة الشعورية تنقل في ومضة صورة إنسانية للجبل.

د) الدلالة الانسانية

" لا يمكننا التحدّث عن أهميّة المكان جماليّا قبل ولادة صورته شعريا . فالصورة تسبق الدلالة كما تسبق الأجنة الولادة . "

ليس الجبل مكانا في الشعر . بل هو العالم الرّفيع الذي لم تطأه قدم. انّه المقدّس، المحدّق إلى السّماء . لا تعبره غير أقدام روح الشاعر، حيث تظلّل أجنحتها الدّافئة عالمه الصخري القاسي . فالمكان هو الموضع حسب المعجم، غير أنّ حضور الجبل في النصّ الشعري يتجاوز الطوبوغلرافي وينزاح عن الحدود الجغرافيّة إلى مجال للانفعال. إنّ الشاعر يؤنسنه بل يحلّ فيه ليصير متماهيين.

"أنا لا أراك"

لكن جبل (كويزة) يبصرك

و عيناي و اقعتان فيه "

هكذا تحدّث الشاعر الكردي "شيركو بيكه س" إلى الغائبة عبر الحلول في ذات الجبل.

إنّه يوظّف ما نسمية أسلوبيا ظاهرة الإبدال " و الإبدال لغة هو تنحية الجوهرة و استئناف جوهرة أخرى أو هو خيار بدل من خيار " المكان و دلالته في شعر شيركوبيكه س. و الإبدال شعرا هو "إعارة الشاعر حاسة أو أكثر من حواسه الفاعلة لشيء جامد بغية أنسنته جزئيّا أو كليّا . . ."

إن شيركوبيكه س يمنح الجبل عينه أو يرحّل الجبل الشامخ المطلّ على العالم إلى عينيه، تصبح الرؤية رؤيا و يقدر من علو الشامخ على إدراك هذه البعيدة، إنها رؤيا القلب و الجبل الرّافع و المرتفع يصحب الشاعر في رحلة بصيرته هذه .

إنّ الشاعر المنفي يبني وطنه داخل النصّ و يسيّج أسواره بالمفردات بعد أن تعذّرت الإقامة على أرض الواقع.

يتدفق الشّعر إلى المكان . و الجبل ارفعها جميعا و يرحله إلى ذات الشاعر.

هـ) دهشة التماهي :

"تلك المرأة تشبه

ضبابا يرتدي البياض،

طويلة القامة كحسرات جبل "

سانتو كاتانيدا

يفارق الجبل دلالته الأولى، الصخرة الصماء العالية التي لا تلينها الأحداث ليحلّ ضيفا مدهوشا في غالب الأحيان بروعة اكتشاف إمكان وجداني رقيق و هش، ضعيف و باك. هكذا يصوره الهايكو

إنّه أيقونة الشعر و خاصّة العالمي منه الصيني و الياباني . في كلّ نفي و علوّ يترقى الخطاب في مدارج الإبداع . إنّها الرّوح بنكهة الجبال.

" يرتجي الغرب غزو الجبل

يرتجي الشرق تأمل الجبل

و أنا أرتجي طعم الجبل " سانتوكاتانيدا / شاعر ياباني / ترجمة محمد عيد ابراهيم.

لا مزيد في الكلام و لا ثرثرة و لا تصنّع، إنّه الدّفق كقطرة المطر حين تلامس قمّة الجبل و تسيل على مهل نحو التراب تقطع رحلتها الطويلة في صمت مهيب . تترك آثارها و لا يراها العالم، الجبل وحده يعرف أنّها مرّت على صخوره الحادّة و لم تتأوّه. إنّها لحظة انفصال عن الواقع الماديّ و عن شرق التأمّل و الحكمة نحو الاتصال عبر آلية التذوق : للجبل نكهة الغابات و ترنيمة القبّرات تصوّروا مأدبة بهذا الجمال .

ويقتضي الصعود طقوسا مخصوصة، إنّها زحف الحلزون لا مجال للتنطّع ولا للقفز. على مهل يتعالى الكائن الأرضيّ علّه يبلغ سقف العالم.

"اصعد جبل فيوجي

يا حلزون

ببطء، ببطء،". الشاعر الياباني: كوباياشي إيسّا.

(وقد أدرج هذا الجبل في قائمة التراث العالمي وأدرجت منظمة الأونيسكو أخيرا جبل "فوجي سان" الياباني في قائمة التراث العالمي: يصل إرتفاعه إلى 3776 ألف متر وهو رمز وطني لليابان حيث تقوم عليه شعائر عبادة ديانة شنتو . . . كما ظهر الجبل في 36 لوحة للفنان الياباني هوكوساي

المصدر: النهار28 جوان 2013.

اليوم الدولي للجبال: 11 ديسمبر.

لقد غادر الجبل جموده وقوته التي رافقته على مرّ الدهور حين حوله الشعراء إلى معارج للرّوح، عبر آلية العبور من الواقع إلى الرّؤيا.

حتى أنّ الشاعر الصيني "لي بو" جعل حياته على الجبل وخصّه بكثير من قصائده المعجونة بالدهشة والطفولة. "اللافت في شعر" لي بو" هو استعمال الفنتازيا ومسحة الدهشة الطفولية. ويرد بيرتون واتسون المترجم والناقد هذا إلى افتتان" لي بو" بالمتنسكين الطاوين الذين مارسوا الخيمياء، الكيمياء القديمة والزّهد في الجبال بهدف بلوغ مرتبة "المخلوقات الخالدة"

المصدر: المستقبل 19 يونيو 2011

إنّ النص الشعري وخاصة الهايكو "لا يكتفي بإلتقاط لحظة مشهدية بذاتها بل إنّ الأسطر والمفردات تتوزع من خلال عدم انتظامها وتوازنها على شاكلة الجبال، فالإيقاع يصير بصريا والنص يستوي مثلثا بقمة حادة أحيانا وبأخرى مثلمة أحيانا أخرى. إنّه يعرّج على الصفحات مثلما تعرّج روح الشّاعر من السّفوح نحو القمم.

" وحيدا أنظر إلى الجبل

الطيور جميعا ابتعدت راحلة

ثمة سحابة واحدة تطفو جذلانة

لم نتعب من النظر

واحدنا إلى الآخر

أنا والجبل"   لي بو

إنها لحظة المكاشفة والتوحد بهذا العالم المدهش فكلّ ما فيه راحل مبتعد، الطّيور تلك الفسحة الروحية الحرّة والسّحابة جذلانة لكنّها واحدة. لا شيء غير الأنا والآخر. من الجبل يستمد الثّبات. والبصر حاسة الاتصال الوحيدة التي تطوي كل الفضاء وترحله إلينا. إنها لحظة التّماهي والحلول.

الجبل
يشتهي أن يسير
يشتهي أن يبكي قليلا
يشتهي ككل الموجوعين
أن يصرخ ااااااه
يشتهي أن ينحني
ليقبل يدا
تمنحه بعض الظلال

قبعة لقمته
جلدتها الشمس
يشتهي أن يهمس
واحسرتاه
كان لي قلب
صار كومة من صخور
لا أحد يمنحه فرصة للنشيج
على كتفيه
لا أحد يفتح ذراعيه
ليحتضن الجبل
ليس للجبل بيت
ولا صاحب
وعنو انه وجه الله

العابرون على الجبال، يرافق سير أجسادهم مسيرة روحانيّة، نحو المكان أين يتجلّى الله ومنه يقترب المريدون، كلّ صعود إلى القمّة هو لحظة خلاص من جاذبيّة الأرض نحو الشّعاع والفيض النّوراني الذّي يغمر القلوب وينقّي الضّمائر من جميع الأدران وغبار الأرض. لا شيء غير الصّخر المعمّد بالغيوم وبالنثيث... هناك حيث يصمت العالم ونصغي بالنّبض فحسب. لا ننسى أنّ الجبل يشتهي أن يسير، أن ينام قليلا، وأن يبكي كثيرا. لكنّه لا يفعلها من أجلنا نحن ينبغي أن يظلّ جبلا.

يانيس ريتسوس ومحمود درويش

التأثر والتجاوز الجمالي

محمود السرساوي



نبذة عن سيرة الشاعرين محمود درويش ويانيس ريتسوس

محمود درويش

ولد الشاعر الفلسطيني محمود درويش في 13 مارس في عام 1941، في قرية البروة، بالجليل الفلسطيني

هاجرت عائلته اثر النكبة عام 1948 إلى لبنان

عادت متسللة عام 1949 بعيد توقيع اتفاق الهدنة المؤقتة، لتجد القرية مهدومة وقد أقيم على أراضيها قرية جديدة فأقامت العائلة فيها.

انتسب إلى الحزب الشيوعي الاسرائيلي بعد انهائه لتعليمه الثانوي.

عمل في صحافة الحزب مثل الاتحاد والجديد وأصبح في ما بعد مشرفا على تحريرها، كما اشترك في تحرير جريدة الفجر التي كان يصدرها حزب مبام.

اعتقل من قبل سلطات الاحتلال الإسرائيلي مرارا نتيجة نشاطه السياسي بين عامي 1961 و1972 حيث توجه إلى الاتحاد السوفييتي للدراسة وانتقل بعدها لاجئا إلى القاهرة في ذات العام ولم يقم كثيرا في مصر حيث التحق بمنظمة التحرير الفلسطينية في لبنان، وعمل في مؤسساتها الثقافية، بعد توقيع اتفاقيات أوسلو قدم استقالته من اللجنة التنفيذية لمنظمة التحرير الفلسطينية

كما أسس مجلة الكرمل الثقافية وشغل منصب رئيس رابطة الكتاب والصحفيين الفلسطينيين.

حصل على العديد من الجوائز العربية والعالمية ومنها

جائزة لوتس عام 1969.

جائزة البحر المتوسط عام 1980.

درع الثورة الفلسطينية عام 1981.

لوحة أوروبا للشعر عام 1981.

جائزة ابن سينا في الإتحاد السوفيتي عام 1982.

جائزة لينين في الإتحاد السوفييتي عام 1983.

الصنف الأول من وسام الإستحقاق الثقافي تونس 1993

الوسام الثقافي للسابع من نوفمبر 2007 تونس

جائزة الأمير كلاوس الهولندية عام 2004[11].

جائزة القاهرة للشعر العربي عام 2007[12].

كتب الشعر مبكرا الشعر ولقيَ تشجيعا من بعض معلميه. عام 1958،

نشر ديوانه الأول، عصافير بلا أجنحة، ولم يتجاوز عمره 19 عاما.

يعد رائد الحداثة في الشعر الفلسطيني بجيل الخمسينيات

ومن أهم اعماله



عصافير بلا أجنحة (شعر) - 1960.

أوراق الزيتون (شعر). 1964

عاشق من فلسطين (شعر)1966

آخر الليل (شعر). 1967

مطر ناعم في خريف بعيد (شعر).

يوميات الحزن العادي (خواطر وقصص).

يوميات جرح فلسطيني (شعر).

حبيبتي تنهض من نومها (شعر). 1970

محاولة رقم 7 (شعر).

مديح الظل العالي (شعر).

هي أغنية ... هي أغنية (شعر).

لا تعتذر عما فعلت (شعر).

عرائس.

العصافير تموت في الجليل. 1970

أحبك أو لا أحبك (شعر). 1972

تلك صوتها وهذا انتحار العاشق. 1975

حصار لمدائح البحر (شعر).

شيء عن الوطن (شعر).

ذاكرة للنسيان.

وداعاً أيها الحرب وداعا أيها السلم "مقالات"

جدارية العام 2000- شعر

كزهر اللوز أو أبعد - شعر

في حضرة الغياب (نص) - 2006

لماذا تركت الحصان وحيداً. 1995

أثر الفراشة (شعر) - 2008

أنت منذ الان غيرك 2008

توفي في الولايات المتحدة الأمريكية 9 أغسطس 2008 بعد عملية جراحية "قلب مفتوح"- في المركز الطبي في هيوستن-

ووري جثمانه الثرى في 13 أغسطس في مدينة رام الله حيث خصصت له هناك قطعة أرض في قصر رام الله الثقافي. وسمي القصر باسمه..

الشاعر اليوناني يانيس ريتسوس

ولد الشاعر اليوناني يانيس ريتسوس عام 1909 وتوفي عام 1990 وهو ناشط سياسي يساري وعضو نشيط في حركة المقاومة اليونانيه خلال الحرب العالمية الثانيه. ولد في عائلة غنية من ملاك الأراضي في مدينة صغيره تدعى مونيمفاسيا تقع في احدى جزر اليونان التي على الجانب الشرقي من شبه جزيرة بيلوبونيز

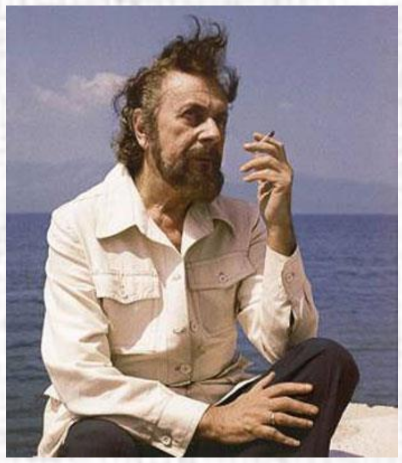
تلقى تعليمه الأساسي في مدرسة القرية ثم انتقل إلى العاصمة أثينا بعد انتهاء دراسته الثانوية

عانى ريتسوس في حياته الكثير فقد توفيت والدته وأخيه بمرض السل

وخسرت العائلة معظم أملاكها نتيجة اضطراب عقل الأب ولعبه القمار أما الشاعر فقد ظل في مصحة لمرض السل بين عامي 1927 _ 1931 .

عام 1931 انتمى ريتسوس إلى الحزب الشيوعي اليوناني واختلط بطبقة الشغيله اليونانية وبدأ بكتابة الشعر بأسلوب مباشر مقتفيا المدرسة الواقعية فنشر عام 1934 مجموعته الشعرية تراكتورين وفي عام 1935 نشر مجموعته الثانيه (الأهرام) كان ريتسوس ينشد الحرية في جل ما كتبه.

أما قصيدة "ابيتافوس" التي نشرها عام 1936 ووظف فيها الموروث الشعري اليوناني محاولا توحيد البيت اليوناني متزامنا ذلك مع وصول الجناح اليميني لرئاسة وزراء اليونان بقيادة (يوانيس ميتاكساس) أُحرقت نسخ من قصيدة (أبيتافيوس) علناً في الأكروبوليس في أثينا



في عامي 1937 و 1938ينشر مجموعتين شعريتين بعنوان "أغنية أختي" و "سيمفونية الربيع"

بين عامي 1941 _ 1945 تنشب الحرب العالمية الثانية فينتسب ريتسوس إلى جبهة التحرير الوطني ويكتب العديد من القصائد للمقاومة اليونانيه شملت كتيبا من القصائد التي خصصت لقائد المقاومه (أريس فيلوكيوتيس) كتبها ريتسوس مباشرة بعد مقتل هذا القائد عام 1945

دعم ريتسوس جناح اليسار في الحرب الأهليه اليونانية التي وقعت بين عامي 1946 _ 1949.

وفي العام 1948 امضى ريتسوس 4 سنوات في معسكر للإعتقال عندما أصبح المجلس العسكري اليوناني هو السلطه الحاكمه في البلاد (حكومة الجونتا) بين عامي 1967 _ 1974 تم إعتقال ريتسوس مرة ثانيه عام 1967 وأرسل مرة اخرى إلى المعتقل.

يعتبر يانيس ريستوس من ألمع شعراء اليونان وأكثرهم تأثيرا في خارطة الشعر العالمي إلى جانب شعراء يونانيين آخرين ككونستانتين كفافيس , كوستاس كاريوتاكيس , جورجيوس سيفريس و أوديسيوس إليتيس وبالاماس

نال العديد من الجوائز المحلية والعالمية كجائزة لينين للسلام وجائزة ديمتروف التي اعتبرها أهم من جائزة نوبل التي رشح لنيلها 9 مرات لكنه لم يحصل عليها.

توفي ريتسوس عام 1990.

تقاطعات

يجهد الباحث عادة في التقاط السمات الشعرية المشتركة بين شاعرين من لغتين مختلفتين حتى وإن تقاطعت عدة قواسم مشتركة في سيرتهما الحياتية بشكل أو بآخر، فالتأسيس في الكلام الشعري هو مايشكل اسلوبية الشاعر و يحدد خصوصيته ضمن اللغة التي يكتب بها فطريقة

تعامله مع لغته وكيفية تشكليه لقصيدته هو هويته الفنية، وليس جديدا القول بأن الشاعر اليوناني يانيس ريتسوس والشاعر الفلسطيني محمود درويش قد ناضلا من أجل الحرية وواجها المحتل وتعرضا للاعتقال والنفي أكثر من مرة وشهد شعرهما تحولات مهمة في بنيته الفنية وكلاهما كتب قصائد أيضا ولم يدرجها ضمن نسيجه الشعري فجماهيرية النص الشعري لاتعني علوه الفني وأن البحث عن التصفيق والدموع بتعبير ريتسوس قد يصنع المجد لكنه لا يصنع الشعر.

فجمالية الشعر تكمن في أن يكون شعرا أولا فالتصفيق كما يقول ريتسوس "يصنع مساحة مجد لكنه لا يصنع الشعر"، إنما رد فعل الشاعر على الحدث الواقعي المؤلم قد يتسم أحيانا بالغضب الداخلي والفكرة الجاهزة الواضحة فيعلو الحدث الخارجي بتداعياته على تجليات الداخل وتوهجه ضاربا الرصانة الفنية للشعر ومنحازا للمفهوم أكثر من انحيازه للدلالة الشعرية وسعة مساحتها واضاءاتها الداخلية فتنبني الصور بعين العقل ولا يذهب الكلام أبعد مما فيه،

فإن كان علو الصوت الخارجي يقود إلى مشاغلات الحواس، وانكشافها الأولي خارج الدفقة الشعرية بما يعنيه ذلك من تصاعد وتيرة التمثل الوصفي للغة، والدخول في مطبات الاحتشاد، والسرد، وكثرة الشروحات في القول الشعري، فإن الصمت في سيلانه يصبو إلى المستتر والكياني، ليقول أسئلته الجمالية الأخرى في بحثٍ لا متناه عن مشغولات الداخل، عن المكتوم من دلالته لا المكشوف منها، وعن المميز والمتفرد لا المتشابه والمألوف.

في الصوت يتنامى النص الشعري عمودياً في اتجاه تحديدات الكلام المسبقة، وفي الصمت تندفع الانبثاقات التأملية نحو السحري وغواياته، فالصوت ينقل وينظم ويقول، والصمت يُؤسس ويشكّل ويكشف محولاً الشعرية إلى إبصار للذات وانكشاف وعيها في مرآة العالم.

فرضا الشاعر وانبهاره بنجوميته وجماهيرية قصائده قد يقوده إلى تورم الذات وانتفاخها وكتابة ما ينتظره المتلقي منه . فلا يعد منشغلا بتطوير تجربته وفتح آفاق جديدة لها بل يكتفي بطغيان صورة النجم على صورة الشاعر لكن محمود درويش أدرك ذلك مبكرا ولم يركن إلى اطمئنان مزيف يحد من قلقه الابداعي وبحثه الدائم عن اختبار لغته وغربلتها. فرأى بأن قصيدة كمحمد الدرة وعابرون في كلام عابر رغم جماهيريتها التي تلبي وظيفة سياسية أكثر مما تعبر عن حجم شاعريته ليست من نسيجه الشعري فعابرون في كلام عابر يقول كتبتها كردة فعل على غطرسة المحتل وتكسير عظام الفلسطينيين فحرصت على ايصال رسالتي بهذه الطريقة.

وفي رده على سؤال لعبده وازن عن القصيدة السياسية المباشرة يقول محمود درويش

القصيدة السياسية اليوم لا تعني لي أكثر من خطبة، قد تكون جميلة أو غير جميلة. إنها تخلو من الشعرية أكثر من القصيدة التي تحرص على أن تنتبه لدورها الإبداعي ودورها الاجتماعي. أي على

الشاعر أن ينتبه إلى مهنته وليس فقط إلى دوره. القصيدة السياسية استنفدت أغراضها في رأيي، إلا في حالات الطوارئ الكبرى. ربما أصرخ غداً غضباً، تعبيراً عن أمر ما، ولكن لم تعد القصيدة السياسية جزءاً من فهمي المختلف للشعر. أعتقد إنني الآن في مرحلة، أحاول فيها أن أنظف القصيدة مما ليس شعراً إذا أمكن التعبير. ولكن وما هو الشعري وما هو غير الشعري؟ هذه مسألة أيضاً. السياسة لا يمكنها أن تغيب تماماً من هوامش القصيدة أو خلاياها. لكن السؤال هو كيف نعبر عن هذه السياسة. كل إنسان فينا مسكون بهاجس سياسي، ولا يستطيع أي كاتب في أي منطقة من العالم أن يقول: أنا نظيف من السياسة. فالسياسة هي شكل من أشكال الصراع، صراع البقاء وصراع الحياة. ومن طبيعة الأمور أن يكون هناك سياسة. والسؤال هو: هل تكون القصيدة سياسية أم ان عليها أن تحمل في كينونتها بعداً سياسياً؟

وفي ذلك يقول ريتسوس أيضا "ان السياسة لاتقل أهمية في حياتي عن الشعر. إن أصل أسطورة ريتسوس إن كان هناك مثل هذه الأسطورة لا تكمن في أشعاري فحسب، بل وفي حياتي مناضلا سياسياً، وعن علاقة القصيدة بكل من الإبداع والالتزام يقول بالنسبة إلي ليست هناك قصيدة ملتزمة وأخرى غير ملتزمة. توجد القصيدة أو لا توجد أبداً

ويكشف أيضا في رسالته الموجهة إلى زوجته فاليتسا (الطبيبة في جزيرة ساموس) من مقر إقامته الجبرية في أثينا خلال الحكم العسكري: عن رؤيته للمسألة بالقول:

"أرجو أن لا يخامرك الشك بأني أرغب في تكرار ما قيل سابقاً ألف مرة، وتلك اللعبة اللغوية بأن الشعر لا يكتب عبر الأفكار، بل من خلال المفردات، ولكن لندع ذلك الآن كونه سيذهب بنا بعيداً، ولنتفحص خطراً آخر يتصل مباشرة بالشعر وبأخلاقيات الشاعر. الفكرة التي يشكلها الشاعر عن نفسه من حب وإعجاب الناس، والرغبة الجامحة في تكريس هذا الإعجاب ما يجعله ينتفخ إلى حد الاضحاك. والاسوأ من ذلك الانتفاخ هو الرضى الذاتي الذي يتسرب إلى شعره.

أذكر اني بكيت بحرقة مثل طفل صغير حين كتبت «وداع»، وهذا ما فعلته أيضاً حين كتبت «المرثية». غير أن قناعاتي وصلت الآن . كما قلت لك من قبل . إلى حقيقة مفادها أنّ الشعر لاالشعراء يمجدون لأسوأ قصائدهم. أتلمس ذلك المنحى وأعرفه تماماً، وقصيدة «هرقل ونحن» مثال على ذلك. أعتبرها أسوأ قصائد مجموعة «تكرارات»، لكني أعلم مسبقاً أنّها ستثير الإعجاب. كنت متردداً في نشرها في بداية الأمر. كقصيدة أعتبرها سيئة ومقدمتها وصفية طويلة، ونهايتها رخيصة، وفي جوهرها تفاهة مثيرة للاشمئزاز تتلبس شكل التواضع، لكنها حصدت كل هذا الاعجاب والاهتمام علاقة له بالدموع أو بالتصفيق، لكنهما يؤمنان المجد للشعراء،"

وأذا كان التشكيل الشعري لدى ريتسوس الذي رأى فيه كوستيس بالامس بأنه قد أحدث ارتجافة جديدة في الشعر اليوناني قائلا "اتنحى جانبا كي تمر أيها الشاعر" وفي ترجمته لعشرين قصيدة

من قصائد ريتسوس قال الشاعر السوري ادونيس في تقديمه للكتاب:"يواجهنا شعر الشاعر اليوناني يانيس ريتسوس، للوهلة الأولى، كما يواجهنا النثر. فهو يعرض ويقص ويروي، راسماً لنا أشياء يلتقطها من الحياة اليومية الأليفة، أو وقائع متناثرة لا معنى لها، ظاهرياً. وهو، في هذا، يحاول أن يعيد النظر في موقف الإنسان من الأشياء الأكثر عادية وابتذالاً، فيضفي عليها قيمة جديدة، ويعترف بأهمية ما يبدو أنه بلا أهمية. هكذا يتحول هذا العالم المتواضع، عالم الأشياء الصامتة إلى الشعر، ونكاد أن نسمع هذه الأشياء تتكلم، ونكاد أن نراها تمشي. يرفعها الشعر إلى سوية الإنسان، فتصبح صديقاً أو حلماً.

هذا الشعر احتفاء بالأليف وتمجيد للعادي. والأشياء العادية الأليفة هي برهان الاستمرار والديمومة في هذا العالم. من هذه المواءمة، من هذه المشاركة بين الإنسان ومألوفاته، تنبجس الغرابة في شعر ريتسوس. فالغريب أو المدهش، بالنسبة إليه لا يكمن في الاستثنائي الخارق، وإنما يكمن في تكرير الأشياء ورتابتها، وتكرير الأفعال والكلمات. فالعادي هو نفس الخارق، والسحر هو فيما يكون الحياة اليومية.

كثيراً ما استخدم ريتسوس أوائل حياته الشعرية صوراً تذكر بالموروث الشعبي اليوناني القديم، لكنه يستخدمها بصناعة حديثة. وكان أحياناً يجدد الموضوع، لكنه يستخدم للتعبير عنه شكلاً تقليدياً وهو الشكل الغالب المفضل في الشعر الشعبي.

لكنه تخلى فيما بعد عن الأشكال التقليدية، وأخذ خياله الإبداعي يبني عالماً مليئاً بصور مفاجئة كأنها مغموسة في عروس ألوان وأصوات. وازداد شغفه بالحرية التي أحس أنها تتيح له كتابة شعر المستقبل دون أن يكون مشروطاً بأشكال الماضي.

وبدءً من 1956 حيث نشر قصيدته "سوناتا في ضوء القمر" التي نالت الجائزة الوطنية للشعر الهليني، أخذ يكتب الشعر مختبئاً وراء ضمير الغائب ووراء نوع من السرد القصصي ليبتعد عن غنائية الأنا. وضمير الغائب يحيد، وهو إذا يحيد يعمم. وفوق ذلك يحرر التعبير، إذ يمكن الشاعر من أن يتحدث عن نفسه عن حديث عن الآخرين. والزمن في استخدام ضمير الغائب يتيح له أن يحيط بالماضي، وأن يمارس بفضل البعد تأثيرا أقل مباشرية، وبالتالي أكثر فعالية، ومن هنا يبدو للقارئ أن قصيدة ريتسوس لا تخرج من بين شفتيه هو، وإنما تخرج من بين شفتي شخص آخر.

لكن ريتسوس في احتفائه بالتفاصيل لايقف عند حدود حسيتها وعاديتها بل يغربلها ويعيد تأسيسها بتشكيله الشعري ويرفعها إلى مستوى اللحظة الشاملة فجمالية الشعر هنا كما أرى تكمن في كيفية التعامل مع هذا اليومي وتحويله الكياني الداخلي نحو صياغة مفارقة بفنيتها في حمل التفاصيل، والشعراء الحق أحيانا يكفيهم القبض على لحظة داخلية هاربة أو قطفة أو حالة

اضاءة جمالية في انكشاف الحواس وتفتحها على معطياتها كي يعيدوا صناعتها كإلهام غامض بعيد ومتعدد الدلالات وباذخ المحتوى.

فلا يكتفي الشاعر هنا بالتفصيل المعطى واقعيا إنما يستعين بذاكرته البصرية والشعورية ليضفي عليه مهابة الفن وجلال الجمال.

أقول ذلك لأن العديد من الشعراء العرب من كتاب قصيدة النثر استسهلوا هذه التنظيرات لكتابة نصوص سطحية بعناوين بساطة اليومي وادهاش العادي والمألوف"

ولكن هذه الطريقة في التناول للموجودات ليست هي الوحيدة لدى ريتسوس وحتى درويش الذي كتبها لاحقا في محاولة لجمع السرد النثري بايقاع الشعر الغنائي لم يكتف نتتبع التفاصيل بل كانت جزءا من مشهدية كاملة لسيرة عميقة في الأمل والحرية.

وكلاهما كتبَ نصوصا متعددة الأصوات والأبعاد، تارة بعلاقتها مع الموروث الشعبي وتارة بالأساطير والذاكرة الشفوية وصولا إلى النص بطابعه الدرامي والملحمي.

وتأثير ريتسوس في خارطة الشعر العالمي تركت بصماتها أيضا في العالم العربي عموما كما يشير الناقد فخري صالح في كتابه عن ريتسوس بأنها قد بدأت مع سعدي يوسف في نهاية السبعينات مترجما لبعض نصوصه التي قال عنها

"إنها قصيدة الظاهرة اليومية المتشربة بميثولوجيا معادة التركيب". "ثمة في شعر ريتسوس غياب للنبرة الذاتية وسيادة للنبرة الحيادية حيث يكون الحدث، أو الآخرون أو الأشياء هم أبطال المشهد الشعري، كما أن القصيدة الريتسوسية تتمتع بغزو عالم السرد وبناء حكاية من المشهد الشعري الذي تصفه". من هذا المنطلق يكون سعدي يوسف أكثر المقتربين منه خاصة في مجموعته الشعرية "يوميات الجنوب يوميات الجنون"، حسب ما يقول الباحث الذي يضع مقارنات أخرى لتأثير الشاعر اليوناني في قصائد الشاعر عباس بيضون، خاصة في ديوانه "نقد الألم" وفي قصيدة "الأيدي"، وفي قصائد الشاعر أمجد ناصر، الذي يبلغ ذروته في ديوان "وصول الغرباء"، وفي شعر نوري الجراح خصوصاً في قصيدة "السائق"، وفي ديوان "شمس في خزانة" للشاعرة لينا الطيبي، وفي قصيدة "فجأة، عميقاً عارماً" للشاعر وليد خازندار

ولم يخف درويش تأثره بشعر ريتسوس والتعلم منه وريتسوس الذي اطلق تلك الصيحة الشهيرة عن فلسطين ووقف إلى جانب عدالة قضية الشعب الفلسطيني ونضاله ضد الاحتلال الاسرائيلي. واصفا درويش بأنه يحمل زيتونة في قلبه:

" آهِ فلسطينُ،

يا اسْمَ الترابِ،

ويا اسْمَ السماءِ،

سَتَنْتَصِرين"

والذي خاطبها أيضا قائلا:

" يا فلسطين كم هي حمراء تربتك

يتسلل درويش ليلا

مع شجرة زيتون في قلبه"

وكان رد درويش الشعري وتحيته المقابلة لهذه الوقفة الإنسانية والحقيقية مع نضال الشعب الفلسطيني واضحة في إدراكها لشخصية ريتسوس ولتشكيله الشعري.

ففي النص الذي حمل عنوان "كحادثة غامضة" يقول محمود درويش

في دارپابلونيرودا، على شاطئ

الپاسفيك، تذكَّرْتُ يانيس ريتسوس.

كانت أَثينا ترحَّبُ بالقادمين من البحر،

في مَسْرحٍ دائريٍّ مُضاءٍ بصرخة ريتسوس:

(آهِ فلسطينُ،

يا اسْمَ الترابِ،

ويا اسْمَ السماءِ،

سَتَنْتَصِرين).

وعانَقَني، ثُمَّ قَدَّمني شاهراً شارةَ النصرِ:

(هذا أَخي).

فَشَعَرْتُ بأنني انتصرتُ، و أَني انكسرتُ

كقطعة ماسٍ، فلم يَبْقَ مِنّي سوى الضوءِ/

في مطعم دافِئٍ, نتبادلُ بَعْضَ الحنين

إلى بَلَدَيْنا القديمين، والذكرياتِ عن

الغد: كانت أَثينا القديمةُ أَجملَ.

أَما يَبُوسُ، فلن تتحمَّل أكثر. فالجنرال

استعار قناعَ النبيِّ ليبكي ويسرِق

دمعَ الضحايا: "عزيزي العَدُوَّ!

قَتَلْتُكَ من دون قصدٍ، عدوِّي العزيزَ،

لأنَّكَ أزعجتَ دبَّابتي/ "

قال ريتسوس: لكنَّ اسبارطةَ انكسرَتْ

في مهبِّ الخيال الأثينيِّ. إنَّ الحقيقةَ

والحق صنوان ينتصران معاً. يا أَخي

في القصيدة! للشعر جسْرٌ على

أمسِ والغد. قد يلتقي باعةُ السَّمَكِ

المُتْعَبون مع الخارجين من الميثولوجيا.

وقد يشربون النبيذ معاً.

قلتُ: ما الشعْرُ؟... ما الشِعْرُ في

آخر الأمر؟

قال: هو الحَدَثُ الغامضُ، الشعرُ

يا صاحبي هو ذاك الحنينُ الذي لا

يُفسَّرُ، إذ يجعلُ الشيءَ طيفاً، وإذْ

يجعلُ الطَّيْفَ شيئاً. ولكنه قد يُفَسِرُ

حاجَتَنا لاقتسامِ الجمال العُمُوميِّ.../

لا بحرفي بيته في أَثينا القديمةِ،

حيث الإلهاتُ كنّ يُدِرْنَ شؤون الحياة

مع البَشَر الطيّبين, وحيث إلكترا الفتاةُ

تناجي إلكترا العجوزَ وتسألها: هل

أَنا أنت حقّاً؟

ولا لَيْلَ في بيته الضيّق المُتَقَشِّفِ
فوق سطوحٍ تطلُّ على الغابة المعدنيَّةِ.
لَوْحَاتُهُ كالقصائد مائيَّةٌ، وعلى أرض
صالونه كُتُبٌ رُصِفَتْ كالحصى المُنْتَقَى.
قال لي: عندما يحزُنُ الشعرُ أرسمُ
فوق الحجارةِ بَعْضَ الفخاخ لصَيْدِ القَطَا.
قُلْتُ: من أَين يأتي إلى صوتك
البحرُ، والبحر منشغلٌ عنك يا صاحبي؟
قال: من جهة الذكريات، وإن
كنت "لا أتذكر أنّيَ كُنْتُ صغيراً"
وُلدت ولي أخَوانِ عَدُوّانِ:
سجني ودائي.
-و أَين وَجَدْتَ الطُّفُولَةَ؟
-في داخلي العاطفيّ. أَنا الطفلُ
والشيخُ. طفلي يُعَلِّمُ شيخي المجازَ.
وشيخي يُعلِّمُ طفلي التأمُّل في خارجي.
خارجي داخلي
كُلَّما ضاق سجني تَوزَّعْتُ في الكُلِّ،
و اتَّسَعَتْ لغتي مثل لُؤْلُؤةٍ كُلّما عَسْعَسَ
الليل ضاءتْ/
وقلت: تعلَّمتُ منك الكثير. تعلَّمت
كيف أدرِّبُ نفسي على الانشغال بحبِّ
الحياة، وكيف أُجدِّفُ في الأبيض
المتوسِّط بحثاً عن الدرب والبيت أو

عن ثُنَائيَّة الدربِ والبيتِ/

لم يَكْتَرِثْ للتحيَّة. قدَّم لي قهوةً.

ثم قال: سيرجعُ أوديسُكُمْ سالماً،

سوف يَرْجِعُ.../

في دارپابلو نيرودا، على شاطئ

الپاسفيك، تذكَّرْتُ يانيس ريتسوس

في بيته. كان في ذلك الوقت يدخُلُ

إحدى أساطيرهِ، ويقول لإحدى الإلهاتِ:

إنْ كان لا بُدَّ من رحلةٍ، فلتَكُنْ رحلَةً أبديّةْ!

ولا ينسى درويش أن يذكر ماقاله ريتسوس عن فلسطين وبعمق التاريخ في القدس كما في اثينا، واختيار دار بابلو نيرودا الشاعر التشيلي الحاصل على جائزة نوبل الذي أمضى حياته مناضلا من أجل الحرية للقاء ليس عبثيا فقد قال نيرود عندما نال جائزة نوبل :" ذلك اليوناني يستحقها أكثر مني" بإشارة إلى ريتسوس. ففي داره المفترضة في النص على شاطئ الباسفيك استحضر درويش لقاء ريتسوس مستعيدا ما قاله عن فلسطين في نصه منتقلا بالتشكيل من الخارج إلى الداخل وعبر منولوج داخلي عميق يسأل ما الشعر ويجيب بأن لحظة الشعر مطلقة في الزمان والمكان ولا تعترف بحواجز الحسي وانشغالاته فقد يلتقي باعة الأسماك مع الخارجين من الميثولوجيا وتتحول الأشياء إلى طيوف والطيوف لأشياء ملموسة ولا يفسر لحظة المطابقة هذه سوى حاجتنا لأن نعيش جمالياتها إذ الحنين الذي لايفسر مازجا بين مابين دهشة الطفل وتجوال عينه في الخارج وبين حكمة الشيخ في تمرسه الكتابي ويقظته المدروسة في تكثيف المعطيات وتخليصها من هشاشة المحسوس وإثقاله، وطفولة ريتسوس تكمن في فرادة قدرة طفله الشيخ بوصف درويش على التحويل الكياني لمشاهدات الخارج إلى داخل ومجردات الداخل لمحسوسات جمالية متجاوزة إذ الداخل والخارج وحدة واحدة في لحظة الكتابة والكشف عن واقع لايكف عن الكشف كما يذهب "رينيه شار".

فالأشياء تمشي وتتنفس وتتكلم يقلبها الطفل الشيخ بروح متمردة ومدربة على القبض على عناصر التجربة وجمع متنافراتها الحسية في كشف واحد.

من هنا يمكن القول أن لغة الشعر هي لغة العميق والمتأمل المنصت، محاولة تجسيد الصمت وسيلانه الداخلي فالمعلن والمبثوث والمسيطر يحيل للغة واضحة ناظمة ومنجزة بينما الطفل الشيخ يلعب لعبته في هندسة الدهشة و فتح مغاليق مسكوتاتها ثم يلمح درويش في النص إلى تأثير لغة ريتسوس الشعرية على لغته بالقول تعلمت منك الكثير تعلمت كيف أدرب نفسي على الإنشغال بحب الحياة ومشيرا بنهاية النص إلى قول ريتسوس بانتصار الفلسطيني وعودة أوديسه سالما

وريتسوس ألمع من استخدم الأسطورة، وأعاد إبداعها بوعي فائق للزمن، وانتهى في قصيدته التي استلهمت بنيلوب إلى أن المرأة التي تنتظرعوليس الذي غيّبته البحار، أنكرته بعد عودته، لأنه لم يعد الرجل العاشق الذي تعلقت به، وأكثر من ذلك سخرت من شيخوخته وندمت على ما أضاعت من العشاق، وهي تنسج الطيور على مناديلها المبللة بالدمع، وتنتهي قصيدة ريتسوس بفرار تلك الطيور من خيوط الحرير إلى أشعة الشمس.

وإلى ذلك يمكن الإشارة أيضا إلى أن الشاعرين امتلكا موهبة كبرى وثقافة واسعة وانتسبا للحزب الشيوعي في مطلع حياتهما وخاضا نضالا مريرا ضد الاحتلال ومن أجل الحرية وامتاز شعرهما بالشعبية الواسعة والقاعدة العريضة وقدرتهما على التجاوز للمنجز والمعطى في تجربتهما كان لافتا

وقد استفاد درويش من حداثة ريتسوس الشعرية في تعددية الأصوات وتوظيف الموروث وصناعة المعجم الخاص برموزه وأساطيره وصوره البيانية.

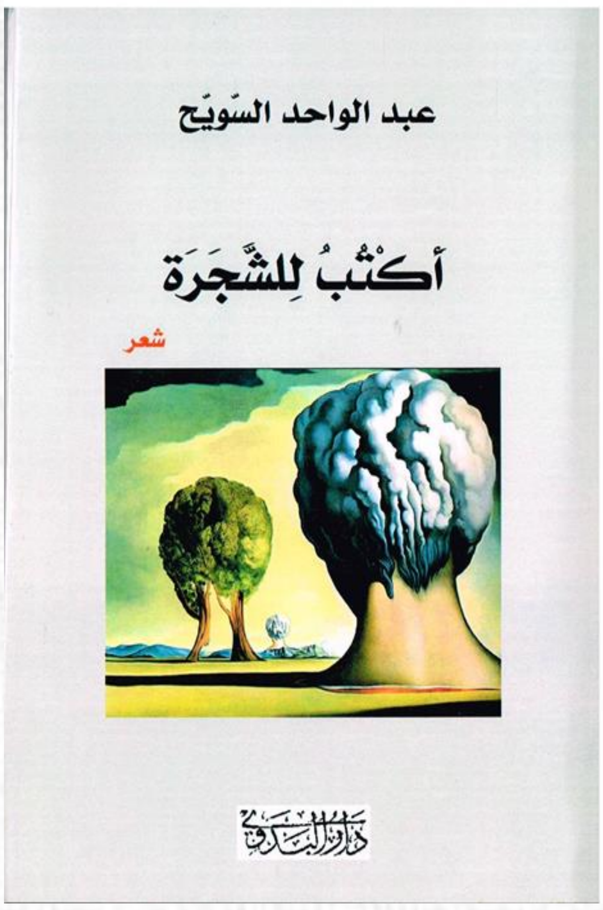
ويمكن القول في نهاية هذه الاضاءات أن ريتسوس ودرويش من الشعراء القلة الذين خلدوا أعمالهم في سجلات التاريخ وتركوا بصماتهم واضحة في المشهد الشعري العالمي.

حوار مع الشاعر التونسي عبد الواحد السويّح:

حاوره: نائب رئيس التحرير

"قصيدة النثرهي الوريث الشرعي لمرحلة بائدة"

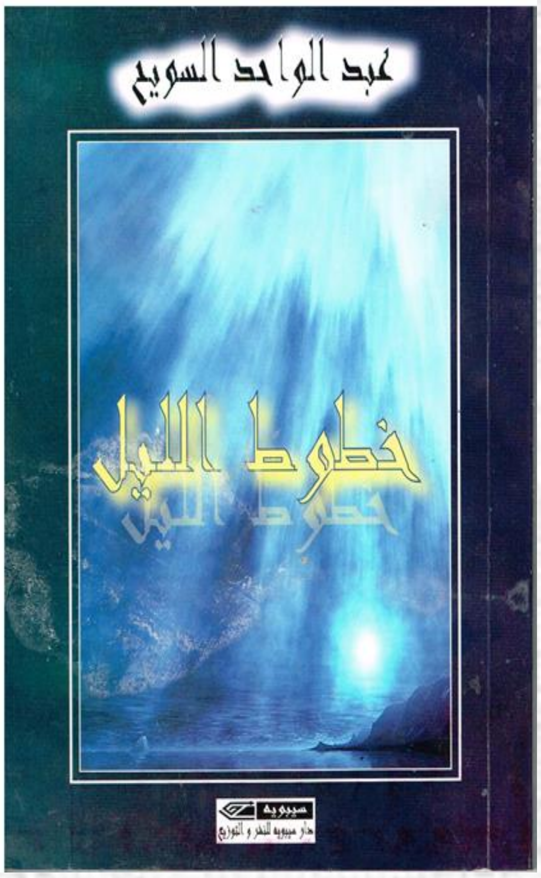
ضحكنا كثيرًا. . كنّا قلّةً أواخر التسعينات، نتتبّع آثار الشعر التونسي ونجدُ فيه رائحة مختلفةً: فضيلة الشابي، منصف الوهايبي، خالد النجار، عزوز الجملي، يوسف خديم الله، باسط بن حسن، محمد ميلاد، منصف الخلاّدي، هشام المحمدي، علي اللّواتي، حسين القهواجي، محمد علي اليوسفي، أولاد أحمد، رضا الجلالي، محمد البقلوطي، عبد الله مالك القاسمي، محجوب العياري، حافظ محفوظ، وغيرهم. . فقد رأينا فيهم ضوءًا فاتبعناه كنّا قلّة نبحث عن شيء مختلف، نبحث عن نصوص تونسية مختلفة عن السائد، فأردنا معاضدة جهود السابقين والبناء على منجزاتهم وذلك بتطوير نصوصنا والاطلاع على ما يفد إلينا من المغرب والمشرق العالم. وها نحن نتقدّم بخطوات بطيئة ونبحث عن آفاق مغايرة ونعمل دون كلل مع أصدقائنا الشعراء المعاصرين في تونس والعالم العربي. هذا ما كنّا نبحث فيه، فعمّقناه أكثر مع أصدقائنا وزملائنا من شعراء قصيدة النثر وشعراء حركة نصّ وأصدقائنا في الحركة الشعرية الجديدة في تونس والعالم العربي. ويبدو عبد الواحد السويّح منذ كتابه الشعري الأوّل"الطائر الذي يغرّد من داخل القفص" ثم كتابه الثاني "إرهاب" ثم كتابه الثالث "سأكتب للشجرة"، شاعرًا من طينة الذين لا يستكينون مطلقًا للسائد والمألوف. . هو على قلق دائم من أجل كتاب قصيدة نثر ضدّ قصيدة النثر ذاتها، حتى لا تتحوّل إلى سجن. إنه يبحث مع كل كتاب شعري جديد عن شيء مختلف. فهو من أكثر الشعراء التونسيين احتراقًا بنار النص في آفاقه الرّحبة فقد شكّل مع الشعراء المعاصرين من شعراء قصيدة النثر وشعراء حركة نصّ وشعراء الحركة الشعرية الجديدة، مثالاً للشاعر المتحفّز الذي يبني نصّهُ الشعري بمهارة وحرفية عالية لأنّه يتقن حرفته. . كانت محاورته صعبة لأنّ مدارها "النّصّ" وهويتها الشكّ والحيرة والاختلاف.



عاش هذا الحوار خمسة عشر عامًا، حيث ظلّت الأسئلة والإجابات محفورة في الغيم عدنا إليها فكانت المحاورة حيّة إلى الآن متوهّجة ومحترقة بأسئلة الشعر. تغيّر المشهد الشعري التونسيّ بميلاد مئات النصوص وعشرات الأصوات حتى صار للشعر التونسي اليوم مذاق خاصّ. . كل ما حدث أن رقعة الحرب اتسعت وصارت الحروب في أكثر من جهة. . خاضت قصيدة النثر العربية والتونسية حروبًا شتّى. . . انتصرت قصيدة النثر أخيرًا، وهذا واحد من فرسانها الخطرين اليوم. . . جرّب الكتابة نثرًا وشعرًا. . فانتمى إلى النصّ وحركته الدائمة ضدّ الثبات.

1 - من أي جهة يأتي النص؟

- قبل أن أجيبك عن الأسئلة، لنتفق على أن نتكلم دون مغالطات أو دون مهاترات لفظية تؤدي إلى قول ما لا نفعل. لن أقول إن النص هو الذي يكتبني أو إنه رحلة في المجاز أو إن الشاعر فيّ مسكون بالدهشة والسؤال... أشعر بالغثيان حين أنخرط في مثل هذا الكلام وحين أقرأ هذا الكلام أسخر ملء الرؤيا منه. يأتي النص لأنه يريد أن يأتي ولأني أريده أن يأتي. كل نص يختار شاعره لأنه لن يستوي إلا مع ذلك الشاعر. وإذا ما وجد النص العناية التي يحتاج إليها يظل أبدا مسكونا بصاحبه. نحن نتعايش مع كائنات شعرية تتقد حيوية رغم إحساسها التاريخي بالانكسار والسبب يعود إلى انعدام الرؤيا لدى بعض الشّعراء وإلى فهمهم الساذج للمجاز. فقد ظلّ انتباه أغلب الشعراء حبيس عناصر جاهزة تآكلت وفقدت كل شحناتها ولم يَدُر بخلد أي منهم ما تشعر به حشائش الطريق والتراب العالق بالنوافذ وخفقة قلب طائر هارب من الصيادين. . . توهّم الشعراء أنهم تخلّصوا من عمود الشعر ولم يتفطنوا إلى أنهم وضعوا أعمدة جديدة هي أشدّ متانة من السلاسل ورغم ذلك يدّعون أنهم يرقصون. اختيار المواضيع قبل الشروع في الكتابة، العناية الساذجة بالإيقاع، الإيغال في المجاز، الاعتقاد بوجود لغة شعرية وأخرى غير شعرية، التفكير في الحضور المناسباتي... إلخ. كل ذلك أشد بؤسا وإلزاما من عمود الشعر. لهذا السبب تتعدد الأسماء دون أن نظفر بشعراء.



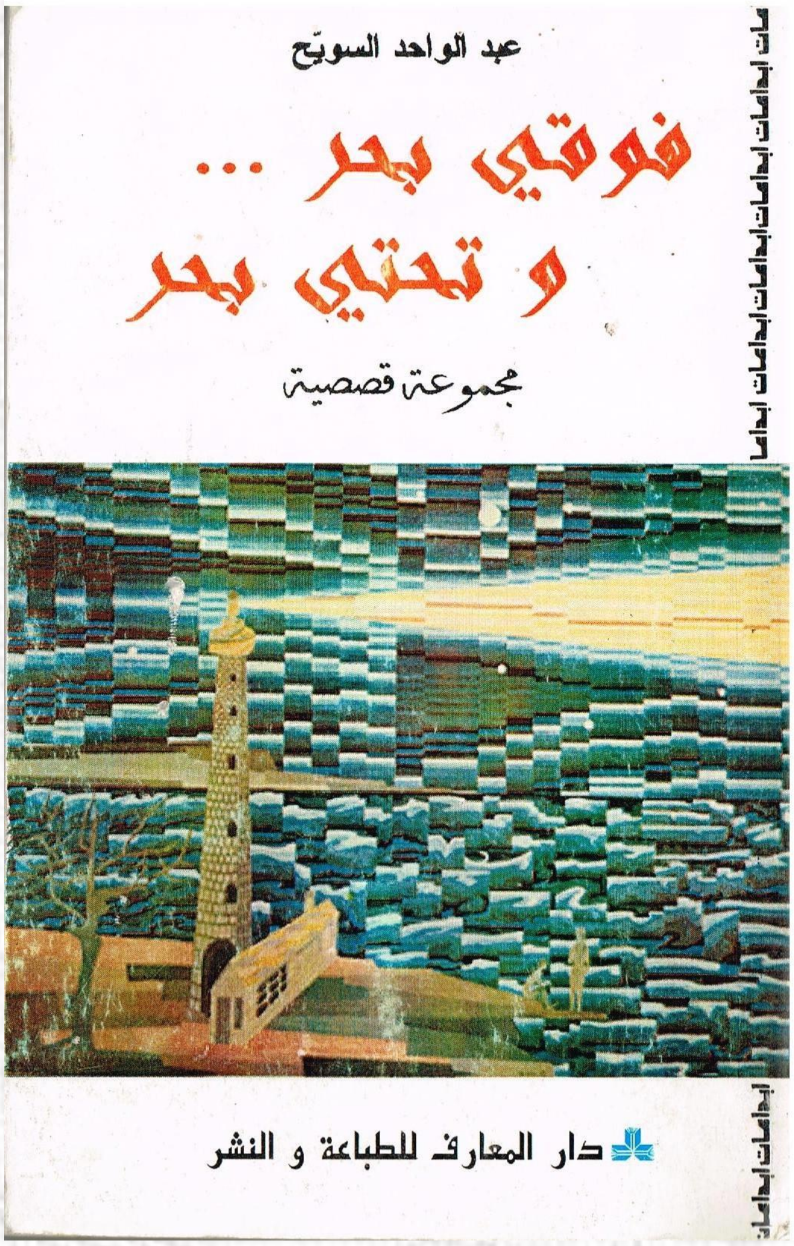
"كلّ رمق يصاحب القصيدة إنما هو مأخوذ من رمَق صاحبها"

2 - يرى البعض أننا نملك مائتيْ وأربعين شاعرا؟ ألا يعتبرون قطعانا انتخابية في الجمعيات والمنظمات التي تعنى بالكتّاب وفي سوق نخاسة وزارة الثقافة؟

- أعتقد أننا نملك مائتي وأربعين قصيدة أما أننا نملك مائتي وأربعين شاعرا فهذه إحصائية مغلوطة ومضحكة. الشعراء في تونس لا يتجاوز عددهم أصابع اليدين، الأموات منهم والأحياء. لا أزعم أني من بينهم ولكني على وعي - وهو أضعف الإيمان - بزئبقية اللعبة الشعرية. الشعر يسخر منا نحن التونسيين ويتمنع وأنا على الأقل متفطن إلى سخريته ومتمتع بتمنعه. ربما كان هذا سر انفرادي بقطع النظر عن تماسك هذا الانفراد أو هشاشته. يعتقد هؤلاء أنهم يمارسون الشعر ولا يدركون أنهم يتعاملون مع ما كان يُسمّى شعرا. أما الشعر الحقيقي فهو كائن آخر هم غير قادرين حتى على التمتع بقهقهاته اللّعينة!

3 - قال بعض النقاد التونسيين (محمد لطفي اليوسفي) منذ سنوات قبل أن يغادر تونس، شعراء تونس شعراء قصائد وليسوا شعراء تجارب... ما رأيك في هذه الهرطقة؟

- هذا الرأي فيه جانب كبير من الصواب لكنه قابل للتعديل. ربما الاقتصار على قول إن الشعراء التونسيين ليسوا شعراء هو الأدقّ إلى حدّ ما (مع أنه ثمة تجارب فنّدت هذه القولة البائسة بعد مرور عقدين) لأني أختلف مع لطفي اليوسفي في تمييزه بين النصوص والتجارب. هل يأتي النص الشعري هكذا من فراغ دون تجربة وهل تكون التجربة - إذا ما حاصرناها شعريا - بمعزل عن النص؟ قد تكون التجارب التي عناها لطفي اليوسفي تلك التي يضيق بها الكون وتملأ الدنيا وتشغل الناس على حد عبارة ابن رشيق على غرار تجارب بدر شاكر السياب ومحمود درويش وسعدي يوسف وأدونيس وعبد الوهاب البياتي ومعين بسيسو وأمل دنقل وصلاح عبد الصبور ونزار قباني وغيرهم... لكن مع هذا قد يعيش الشاعر تجارب أكثر ضراوة دون أن يتفطن إليها أحد ماعدا النص. فلماذا الفصل بين الذاتي والموضوعي؟ ما هي التجارب التي مرّ بها الشابي وهو على حد علمي أحد الشعراء الذين يؤمن بهم محمد لطفي اليوسفي؟ سيقول الاستعمار؟ هل تخطينا نحن الاستعمار؟ المرض؟ هل مرض الشابي يساوي نسبة ضئيلة من أمراضنا؟ نحن نحب الشابي ونحترمه ولكننا أيضا نرفض المغالطات ونسخر كثيرا ونتمنع - تماما كما يتمنع الشعر الحقيقي - على النقاد المدرسيين. أمّا إذا كان القصد من التجربة هو التراكم النصّي فهذا الرّأي أيضا مردود على أصحابه. آرثور رمبو على سبيل المثال لم يكتب كثيرا لكنه يُعَدُّ من عمالقة الشعر. ربما يقصد اليوسفي بالتجربة مصطلح التجريب وهذه مسألة أخرى تبدو خطيرة إذا ما أقررنا أن غالبية الشعراء التونسيين يستنسخون «تجريب» الآخرين ولم يكونوا سبّاقين في التجريب إلا نادرا.



"أنا مع كل حركة شعرية تختار المغامرة طريقا لها"

4 - هل تدلّ كثرة الإصدارات على وجود تجربة شعرية؟

- بل هي دليل على استفحال الوهم والاعتقاد الساذج أن الشاعر الحقيقي يقاس بكثرة كتبه. ثمة استثناءات جميلة لا أريد أن أتذكرها لأني ربما أنسى أفضلها لكني أجزم أن عددا هائلا من الكتب لا يمت للشعر بصلة بل هو شتات من المرض والطمع والعقد النفسية والبحث المضحك عن الحضور في المشهد الأدبي، أما المتضرر الوحيد فهي الدولة التي تساهم بقسط كبير في دعم هذه الرداءات. هناك عديد «الشعراء» يصدرون كتبهم لا لشيء إلا للحصول على لقب «شاعر». مسكين هذا «الدّالّ» الذي يُطلق على المتنبي وجميل وعمر وأبي نواس ونزار قباني ودرويش وبول شاؤول وسركون بولص والماغوط وأنسي الحاج ووديع سعادة وصلاح فائق وفاضل عزواي وشوقي أبي شقرا ووساط مبارك ومحمد بنطلحة ورشيد المومني ومحمود قُرني وبنفس الأحرف ودون تغيير أي على سبيل الجناس التام يُطلق على البعض من في تونس زورا وبهتانا!



5 - هل يمكن القول إن قصيدة النثر تقوم على الانتباه وعلى المكتوب والمشكّل بصريًّا، بينما تقوم القصيدة الموزونة على الإنشاد والشفويّة في الأصل؟

- نتفق على شرطين أساسيين ينبغي أن يتوفّرا لإنجاز نصّ شعري، الكتابة والعناية بالكتابة ومن ثَمّ نقول وداعا للمنابر الشفوية تلك التي تعتمد عناصر تأتي إلى النص من الخارج. كيف يمكن أن تضبط نفسك أمام هؤلاء الذين يتصبّب منهم العرق، يتصايحون، يضغطون على بعض الكلمات ويطيلون في إنشاد المقطع الأخير من كل سطر أو بيت؟ هل من تهريج أفظع من ذلك؟ النصّ الشعري الحديث هو نص مقروء بالأساس وهو بنيان متماسكةٌ عناصرهُ فأقلّ إخلال في أحد هذه العناصر يخلّ بالقصيدة عموما ولا مجال فيه لتأكيد مقطع دون آخر. إن الانتباه الذي يرافق كتابة قصيدة النثر يجعلنا نشتغل بتأنٍّ ونفزع حتى من حرف ربط وتلك هي الضرورة الشعرية الحديثة. لماذا لا نعترف بتغير نمط الحياة ولا نؤمن أن لكل عصر إيقاعاته؟ كان للشعر جمهور وأصبح للشعر قراء. نحن إذن أمام نموذجين من الكتابة الشعرية من الصعب أن يلتقيا.

6 - لمَ ظلّ الشعراء مراهنين على أوزان الخليل ولم يخلقوا أوزانهم و إيقاعاتهم؟

- الّذين يتّبعون هذا السّبيل هم سدنة الشعر القديم وهم محقّون كل الحق في ذلك لأنهم لم يستوعبوا ما لحق بالشعر من تحول ولم يواكبوا قفزاته العملاقة. لقد توقفوا عند لحظاته التاريخية وغابوا في سبات عميق. ينبغي أن نعترف أن القصيدة كائن حي ولا يمكن للكائن الحي أن يتوقف عن الحياة، وكل من يراهن على قصيدة الخليل المعاصرة هو كمن يبول في الرمل. الحياة قائمة على التواصل واللغة وظيفتها الأساسية التواصل والتواصل الذي حدث كان بفضل قصيدة النثر، الوريث الشرعي لمرحلة بائدة. تحرّر الشّعر الحديث من الخليل ويكاد يتحرّر أيضا من الصّوتيات. ربّما كان إيقاعه إلى التجريد أقرب وربّما لبّى أخيرا دعوة السينما ودعوة طائرة في الجو تعتقد العصافير أنها الإله. شعراء الخليل تماما كالدّواعش يعودون بنا إلى عالم الخيل والنوق والخيام ولا تحرك فيهم ثورة التكنولوجيا أيّ نوع من الدهشة.

7 - ما هي التجارب الشعرية التونسية التي تعتقد أنها شكلت تجربةً؟

- الإجابة عن هذا السؤال تسبّب مشاكل عديدة أنا في غنى عنها. لكني وبكل صدق لا أقرأ للتونسيين إلا نادرا. الأكيد أنه ثمة شعراء حقيقيون. في هذه اللحظة يخطر لي على سبيل الذكر لا الحصر المنصف الوهايبي وآدم فتحي وفضيلة الشابي وعبد الفتاح بن حمودة وغيرهم...لست مطّلعا على المنجز الشعري التونسي بدقّة ولكني أشيد بأعمال شعرية خطيرة قرأتها للشعراء: منصف الخلادي ويوسف خديم الله وميلاد فايزة وفتحي قمري ورضا العبيدي وسامية ساسي وسعيف علي وآمال موسى ومحمّد ميلاد ومحمد بوحوش ومحمد جلاصية وعادل جراد والسيد التوي وخالد الهداجي وأشرف القرقني وصابر العبسي ومحمد العربي وأمامة الزاير ونزار الحميدي وناظم بن ابراهيم... وآخرون يضيق المجال لذكرهم.



8 - هل يمكن الفصل بين الذاتيّ والموضوعيّ في الشعر اليومَ؟



- القصائد فراشات وعصافير وحشائش أزلية. إنها كائنات حية خالدة مخلوقة من فن وجمال ومن قدرة إلهية على التّخييل. والناقد مطالب بالتمييز بين الفراشة الطائرة وبين الفراشة الاصطناعية أو التي تدفن داخل طيات كتاب. وهذا التمييز محكوم بوعي الناقد بشروط الكتابة الإبداعية أليس النقد إبداعا في جوهره؟ ثم إن الفصل بين الذاتي والموضوعي مستحيل رغم التوهم بإمكانية حدوثه منهجيا. إذن لابدّ أن يتفاعل الناقد مع النصّ الذي يقاربه ولا يتأتى ذلك إلا لحظة المصافحة الأولى ومن ثمَّ يكون منطلق الاكتشافات التي تبعث في حياة النص حيوات أخرى.

9 - ما هي أقرب الأشكال الشعرية إلى ذائقتك كتابةً وقراءةً؟

- قصيدة النثر دون شك هي الأقرب والأصعب والأشدّ عناء. فالمخاض الحقيقي للشّاعر لا يكون إلا عبر قصيدة النثر، تلك التي تحيا مع كل قراءة. ولا يمكن أن نواجه الموت إلا عبر الشعر الحقيقي وقلة كتاباتي الشعرية أكبر دليل على صعوبة ارتياد هذا الجنس الأدبي لأنه في النهاية يحيا من حياة الشاعر وكل رمق يصاحب القصيدة إنما هو مأخوذ من رمق صاحبها.

10 - هل ظلَّ الشعريُّ في ثنائية دائمة بين معادلة أدونيس «الثابت/المتحوّل»؟

دعني أتحدث عن نفسي. لن يكون كلامي بعيدا عن دروس التجديد كما تعلّمناها في الجامعة فأشير إلى عمليتي الهدم والبناء وأؤكد على الانزياح وهلمّ جرّا من كلام التنظير الذي لا يمكن أن أقلل من شأنه فلولاه لن يكون الإبداع ولن يكون التجاوز.

لكني أرى أن الكتابة عموما لا يمكن أن تكون محض تجديد لأن ذلك يتعارض مع مفهوم التواصل الذي تقوم عليه اللغة ويتجاوز شرط الوعي الذي ينبغي أن يتحلّى به الكاتب. من هنا يتحول التجديد إلى بحث دائم عن الإضافة وكتابة نصّ مختلف لا يقطع كليا مع القديم. قد أقع بمثل هذا الكلام في التناقض فأعترف ضمنيا بأن اللاحق ينسج على منوال السابق. ولكن تنبغي الإشارة إلى وجود أصول وفروع في الكتابة الإبداعية. الأصول ثابتة لكن الفروع تتجدد ولكل جيل فروعه.

11 - كيف يمكن تحقيق المعادلة في ألاّ «يُضِيع الشعرُ هويّته فيما ليس منه» بينما هو يبني نفسه (باعتماد تقنية التكرار والحوار والتفاصيل مثلاً...)؟

- أحيانا نشتغل على التكرار في نص قصير. لا تكمن المشكلة في السقوط في التكرار بقدر ما تكمن في تكرار السقوط. وكي يكون النص مفتوحا ومتجدّدا على الدوام يقتضي أن تكون الكلمة فيه موحية ومشحونة بدلالات شتى. والتكثيف قرين الاختزال في اعتقادي. أما طول النفس الشعري فلا يُقاس بالكمّ بقدر ما يقاس بمحافظة النص الشعري على شعريّته دون الخروج عنها فيكون النص من أول حرف إلى آخر حرف شعرا خالصا.

12 - هل قدر الشعر أن يظلّ نخبويًّا؟

- كنت مع هذا الرأي في فترة ما، أما الآن فإني أسعى إلى كتابة نص بطريقة مخصوصة لكنها لا تنأى عن الوصول إلى شرائح متعدّدة من الناس. الشعر الخالص هو الذي يكون مختلفا نخبويا لكنه ذو فعل في المتقبل النخبوي وغير النخبوي.

13- (حركة مجلة شعر في لبنان 1957/ حركة الطليعة تونس 1968-1972/ حركة إضاءة 77 في مصر/ حركة الغارة الشعرية المغرب 1994/ حركة نص تونس 2011/ حركة تمرّد مصر 2012/ حركة ميليشيا الثقافة العراق 2014/ حركة تينيا الشعرية السودان 2015)... ما جدوى وجود حركات شعرية؟ ولماذا هذه الحركات في الشعر العربي؟

- كانت حركة مجلة شعر رائدة حقا في هذا المجال. يكفي أنها أنجبت العملاق أنسي الحاج ثم توالت الحركات وهبت رياحها حتى على تونس. ولا يعزو هذا الانتشار إلى رغبة في التقليد بقدر ما هو نتاج للحظة واعية تفرزها الرغبة في التفرد والانعتاق، التّفرّد الذي هو ديدن الشاعر المجرّب المتفاعل مع الثقافة الكونية، والانعتاق من كمّ الرّداءة التي تغمر كل جيل في كل أرض. فأن نؤسس لحركة شعرية ما فتلك رسالة مشفرة موجّهة إلى الشّاعر والقارئ في آن تنتقل بهما إلى ما تقوله البيانات التي هي في الغالب لا توفّر فرصا لأيّ كان حتى يمارس رقصه. ويحدث أن يكون شاعر ما في حلبة الرّقص تلك إلا أن اتّزان قدميه يمنعه من الانفلات من السلاسل الملقاة من كل حدب وصوب، فيمثل حلقة ضعف في الحركة كما حدث في حركة النصّ التونسية التي كان لابدّ لها من إعادة التّشكّل.

إن إحساسنا العميق بالاختلاف ورغبتنا في تحويل وجهة الشعر التونسي إلى أماكن مخصوصة وقصية هو أساس حركتنا لذلك أنا مع كل حركة شعرية تختار المغامرة طريقا لها.

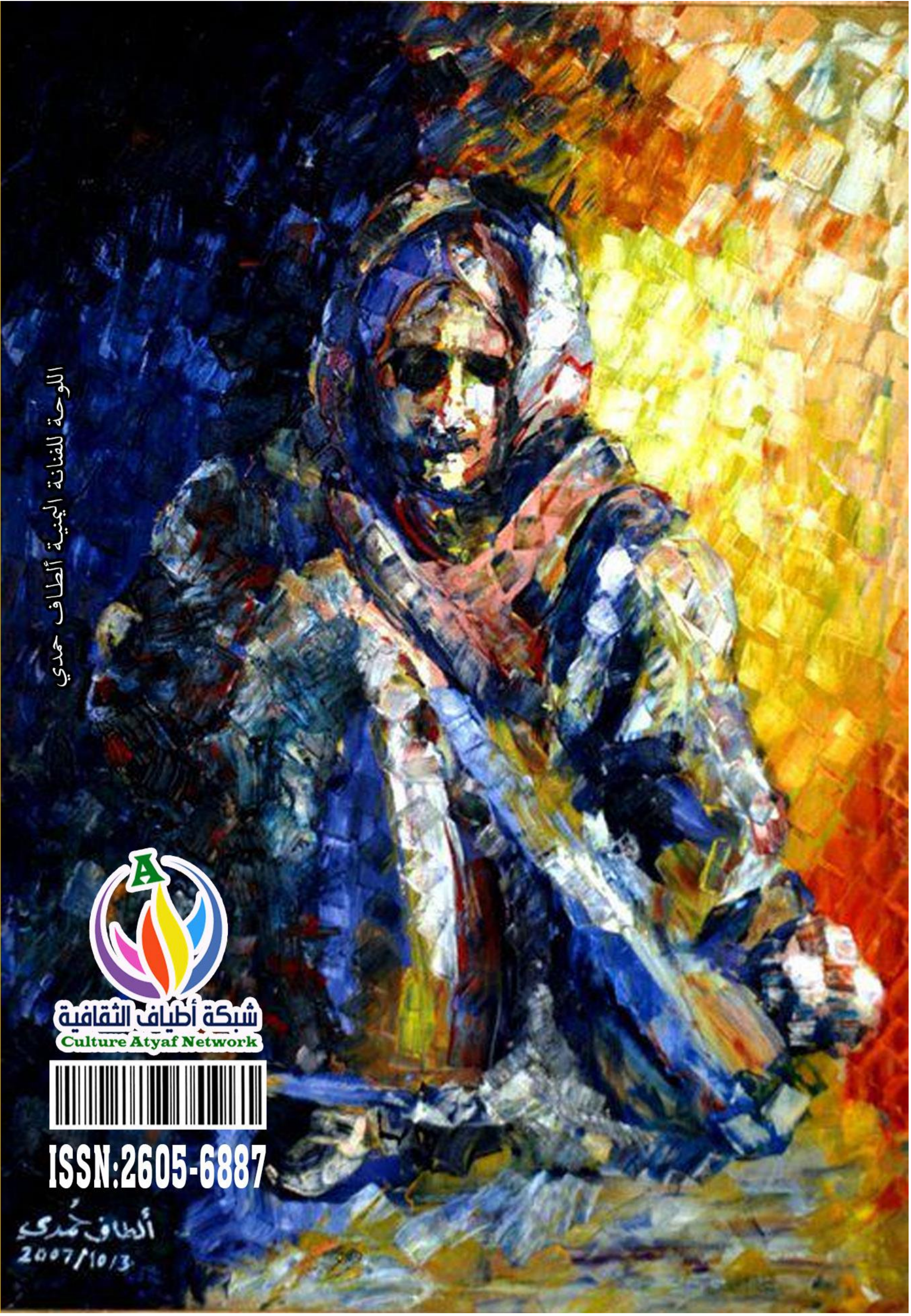
14- يرى الكتّاب "الورقيّون" أن النشر الالكتروني بتأثير ثورة اتصالية رهيبة ومتسارعة قد دمّر الشعر و أفسده؟ هل شهد الشعر موتا أم ولادة جديدة لم يعرفها على مرّ العصور؟

- لا أحد ينكر ما تسببه المواقع الالكترونية وخاصة الفايسبوك من ألم لعديد الشعراء الذين يقدمون صورا مبتكرة على طبق من ذهب للّصوص فانتشرت السرقات ورغم ذلك فإن النشر الالكتروني ساهم في بروز عديد الشعراء الذين وجدوا في تلك الفضاءات متنفسا لهم وسخروا من الرقابة أيما سخرية. بصراحة، لولا الفايسبوك ما كنت شخصيا أطلع على تجارب شعراء جدد في قيمة كاظم خنجر وبهاء إيعالي وغيرهما...

لابدّ أيضا من الإشارة إلى ما لحق من تغير لدى المتقبل جراء هذا التطور التكنولوجي. لقد قلّ عدد القراء الورقيين وفي المقابل زاد عدد القراء الالكترونيين. والشعر في النهاية موجه إلى المتقبل لأن النص لا يحيا إلا بقارئه.

وجدير بالذكر أن أشير في النهاية إلى استفادة الشعراء في هذه الفضاءات من تجارب بعضهم البعض. لقد ساهم هذا التواصل والتفاعل في خلق جيل جديد استطاع أن يحلق في الفضاء الإنساني الرّحب مؤمنا بكونية الشعر باعتبارة لغةً داخل اللغة ومشتركا جماليا لكل المبدعين رغم اختلاف الألسنة وتعدد الثقافات.





اللوحة للفنانة اليمنية ألطاف حمدي

شبكة أطياف الثقافية
Culture Atyaf Network
ISSN:2605-6887